تنقید اور تجربہ

ڈاکٹر جمیل جالبی

جمیل جالبی صاحب کی کتاب "تنقید اور تجربہ" کا مطالعہ میں نے بڑی توجہ اور شوق سے کیا اور ان کے فکر کے تنوع، وسعت اور گہرائی کو محسوس کر کے خوش ہوا۔ اُن کے سوچنے کا انداز منصفانہ اور ہمدردانہ ہے جس کے سبب سے وہ متاثر بھی کرتے ہیں اور مطمئن بھی۔ اچھے شخص اور اچھے مصنف بالخصوص تنقید نگار کی یہ بڑی مستند نشانی ہے۔ اُن کی تحریر میں نہ صرف عصری تہذیبی اور ادبی رجحانات کی معتبر عکاسی بلکہ اُن کی فکر انگیز تعبیر و توضیح بھی ملتی ہے۔ باوجود اس کے کہ بعض امور میں اپنے کو ان کی رائے سے متفق نہیں پاتا اُن کی غیر معمولی تنقیدی اور توضیحی صلاحیت کا معترف ہوں۔ اپنے فکر و نظر، ادبی ذوق اور دلنشیں و شگفتہ انداز بیان کی بنا پر جدید اردو تنقید نگاروں میں جالبی صاحب ایک ممتاز و منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ اردو کے تنقیدی سرمائے میں "تنقید اور تجربہ" یقیناً ایک قیمتی اضافہ ہے ——

—— پروفیسر رشید احمد صدیقی

—— جمیل جالبی نئے لوگوں میں ان گنتی کے چند لکھنے والوں میں سے ایک ہیں جن کی تحریر میرے لیے معنی رکھتی ہے۔ میرے اپنے خیالات کے کئی گوشے مجھ پر واضح نہ ہوتے اگر جمیل کی تحریریں میرے سامنے نہ ہوتیں۔ ان میں جمیل میرے لیے ایک حقیقی طور پر زندہ معاصر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس مجموعہ کے مضامین صرف ادبی اور تنقیدی مضامین نہیں ہیں بلکہ جمیل نے انھیں زندگی سے ربط دینے کی کوشش کی ہے اور اس دور میں جب ادب ادبیت زدہ ہو کر ایک سڑتے ہوئے پانی کے تالاب کی طرح بُو دے رہا ہے اس میں زندگی کے آبِ تازہ کی ایک رو داخل کرنے کی یہ کوشش ہر لحاظ سے مستحسن اور قابلِ تعریف ہے۔

—— سلیم احمد

محبتوں کے ساتھ

محترم جمال نقوی صاحب کے لیے

جمیل جالبی

۱۳-۱-۲۰۰۷

تنقید اور تجربہ

maablib.org

تنقید اور تجربہ

ڈاکٹر جمیل جالبی

یونیورسل بکس
۴۰، اے، اُردو بازار، لاہور

جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ

بار اوّل : ۱۹۶۷ء
بار دوم : ۱۹۸۸ء

یونیورسل بکس
۴-اے اردو بازار، لاہور
طابع : آر-آر-پرنٹرز، لاہور

قیمت : ۱۰۰/- روپے

maablib.org

اپنی جان سے زیادہ عزیز بہن

شائستہ کے نام

madlib.org

"چونکہ میں سوچتا ہوں لہٰذا میں ہوں"

دیکارت

maablib.org

فہرست

ادب یا مابعد الادب	۱۷
نیا ادب اور تہذیبی اکائی	۳۵

○

ادیب اور سیاست	۴۵
ادیب کی سماجی ذمہ داری	۵۷
ادیب اور حب الوطنی	۷۳

○

شعور کی عینک	۸۱
نذیر احمد اور ہمارے تہذیبی رشتے	۸۷
اردو ادب کا ایک سال	۹۷
ترجمے کے مسائل	۱۰۷
ایک نسل کا المیہ	۱۱۳

○

شیفتہ کا مطالعہ	۱۲۳
آدھا شاعر	۱۴۵
بہادر شاہ ظفر	۱۶۷
فراق کی رباعیاں	۱۸۳

maablib.org

مجاز کی شاعری	۱۹۳
میراجی کو سمجھنے کے لیے	۲۰۵

○

حاجی بغلول	۲۲۹
مہدی افادی کا ادبی مقام	۲۴۹
حسن عسکری کے افسانے	۲۶۹

○

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ	۲۹۵
سارتر، ایک تعارف	۳۰۹
سارتر، وجودیت اور ادب	۳۱۵
ژاں پال سارتر	۳۳۱
بورس پیسٹرنک	۳۴۹

○

باتیں

پرانا دستور ہے کہ لکھنے والے مضامین لکھتے ہیں اور پھر انہیں یکجا کر کے وہ خود یا دوسرے کتابی صورت میں شائع کرا دیتے ہیں۔ سرسید احمد خاں، حالی، شبلی کے مضامین کے ساتھ بھی یہی عمل ہوا۔ فراق گورکھپوری، کلیم الدین احمد اور حسن عسکری نے بھی یہی کیا۔ میرے مضامین کا یہ مجموعہ بھی اسی روایت کی ایک کڑی ہے۔ ان مضامین کی کیا اہمیت ہے۔ یہ بتانا تو آپ کا کام ہے۔ ہاں اگر یہ سوال یوں پوچھا جائے کہ میرے لیے ان مضامین کی کیا اہمیت ہے تو میں کہوں گا کہ یہ میرے اس ماضی سے تعلق رکھتے ہیں جس نے میری تربیت و تشکیل کی ہے اور جو میرے اندر آج بھی زندہ ہے۔ یہ مضامین وقت کی پگ ڈنڈی پر پڑے ہوئے میرے قدموں کے وہ دھندلے اور واضح نشان ہیں جس پر گزشتہ پندرہ سولہ سال چل کر میں یہاں تک پہنچا ہوں — یہ نشان میرے ذہنی سفر کو ظاہر کرتے ہیں۔

میرے لیے تنقید (اور یہی میرا میڈیم ہے) کوئی ایسی چیز نہیں ہے جس سے ادیبوں اور شاعروں کی توصیف و تعریف کا کام لیا جائے۔ یہ تنقید کا ایک کام ضرور ہے لیکن سارا کام ہرگز نہیں ہے۔ بگڑا شاعر مرثیہ گو اور بگڑا فن کار نقاد بن جاتا ہے۔ پیشہ ور نقادوں پر، جو اتفاق سے ادبیات کے استاد بھی ہوتے ہیں، یہ پھبتی اس لیے بھی ضرور کسی جانی چاہیے کہ وہ جو کچھ کلاس روم میں پڑھاتے

ہیں وہی اپنے مضامین میں لکھ دیتے ہیں۔ میں تنقید کی اس قسم کو "نصابی تنقید" کا نام دیتا ہوں۔ تنقید کے لیے جیسا کہ ایلیٹ نے کہا ہے: باخبری بنیادی چیز ہے۔ یہاں شعور کی سطح واضح ہوتی ہے۔ فکر اور اس کے وہ بنیادی مسائل اہمیت رکھتے ہیں جن پر ادب کی بنیاد قائم ہے اور جن سے معاشرہ کی تہذیبی روح قوت حاصل کرتی ہے۔ "فکری تنقید" کے بغیر آج کا ادب ایک قدم بھی نہیں چل سکتا۔ جب تنقید کے ساتھ میں 'فکر' کا لفظ استعمال کرتا ہوں تو اس سے میرا مطلب یہ ہوتا ہے کہ بیسویں صدی میں جب سائنس نے فلسفے کو غیر اہم بنا دیا ہے، اور فلسفہ رفتہ رفتہ سائنس کی مختلف شاخوں میں تقسیم ہو کر خود بے معنی ہوتا جا رہا ہے۔ میں ادبی تنقید کے ذریعہ وہ کام انجام دینا چاہتا ہوں ـــ میں یہ نہیں کہہ رہا ہوں کہ میں انجام دے چکا ہوں ـــ جو ایک زمانہ میں ادب اور فلسفہ الگ الگ انجام دیتے تھے۔ اسی لیے میں اس تنقید کو، جو فکر سے عاری ہے، جس میں زندگی کے مسائل۔ ادب کے تعلق سے سمجھنے کی شعوری کوشش نہیں ملتی، ادب کے دائرہ سے بھی خارج سمجھتا ہوں۔

میں میتھو آرنلڈ کی طرح اس امر سے بھی انکار نہیں کرتا کہ تخلیقی قوت کا استعمال اور آزاد تخلیقی سرگرمی انسان کا صحیح منصب ہے۔ تخلیق ہی سے انسان حقیقی خوشی حاصل کرتا ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ادب اور فن کے عظیم کارنامے انجام دینے کے علاوہ بھی انسان آزاد تخلیقی سرگرمی کو استعمال میں لا سکتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو سوائے چند برگزیدہ انسانوں کے، باقی سب پر حقیقی مسرت حاصل کرنے کے دروازے بند ہو جائیں۔ یوں سوچنا اور انسان سے 'سوائے ادب کی تخلیقی سرگرمی کے' مسرت حاصل کرنے کے دوسرے سب ذرائع چھین لینا یقیناً بڑے ظلم اور بڑی 'ناانصافی' کی بات ہے۔ ممکن ہے کوئی شخص

خدمتِ خلق کے ذریعہ یہ خوشی حاصل کرتا ہو۔ ممکن ہے کوئی علم کے ذریعہ اسے حاصل کرتا ہو۔ میں بھی سینٹ بیو اور میتھو آرنلڈ کی طرح تنقید کے ذریعہ وہی خوشی حاصل کرتا ہوں جو ناول نگار ناول لکھ کر، شاعر شعر کہہ کر، مصور تصویر بنا کر، خطیب دل کی بات زبان سے ادا کر کے اور سچا راہنما عمل کے ذریعہ حاصل کرتا ہے۔

آج سے سو سال پہلے آرنلڈ نے ہمیں یہ بات یاد دلائی تھی کہ تخلیقی قوت کا استعمال خواہ یہ عمل کتنا ہی بلند پایہ کیوں نہ ہو، ہر دور اور زندگی کے ہر موڑ پر ممکن نہیں ہے۔ ایک ایسے دور میں، جیسا کہ ہمارا اپنا دور ہے اور اس میں شرمانے اور برا ماننے کی کوئی بات نہیں ہے، جب تخلیق معیاری ہو، جب اس میں سے ٹروں ٹروں کی آوازیں آرہی ہوں، جب ابلاغ کے دروازے بند ہو گئے ہوں، جب چیزوں کے رشتے بکھر گئے ہوں، اخلاقی، معاشرتی اور روحانی رشتے ٹکڑے ٹکڑے ہو رہے ہوں، نت نئی تبدیلیاں ہمارے قدم ڈگمگا رہی ہوں، خود ادب کی ماہیت بدل رہی ہو۔ نظام خیال بے دم ہو کر اکھڑی اکھڑی سانسیں لے رہا ہو، زندگی میں معنی باقی نہ رہے ہوں اور ادب پڑھنے والوں سے محروم ہو کر معاشرہ یا فرد کے لیے روحانی واردات یا تجربہ نہ رہا ہو۔ یہ واضح رہے ۔۔ اور یہ بات ہمیں تنقید بتاتی ہے ۔۔ کہ ایسے میں تخلیقی قوت کا استعمال بھی ممکن نہیں رہتا۔ ایک ایسے دور میں تخلیق اور تنقید کی برتری کے مسئلہ پر وقت ضائع کرنے کے بجائے یہ ضروری ہے کہ تخلیقی دور کے لیے تیاری کی جائے اور راستہ ہموار کیا جائے اور یہ کام تنقید کا کام ہے۔ تخلیقی قوت اپنے جوہر اسی وقت بہترین طور پر دکھا سکتی ہے، جب تخلیق کا مواد تنقید نے اس طور پر تیار کر دیا ہو کہ فن کار تخلیقی جوہر سے اسے ایک نئے رشتے میں پرو کر ایک وحدت بنا دے اور اس دور کی ساری مقامی اور آفاقی خصوصیات اس میں تحلیل ہو جائیں۔ تخلیقی ذہانت بنیادی طور

پر نئے خیالات کی دریافت، ترتیب و تنظیم میں اپنے جوہر کا اظہار نہیں کرتی یہ کام تو مفکر نقاد کا ہے۔ اس کا عظیم کارنامہ تو تحلیل اور اس کے اظہار کا ہے۔ تجزیہ اور دریافت کا نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر دور عظیم ادبی دور نہیں ہو سکتا۔ اگر تنقید اپنا بنیادی کام کرتی رہے تو عظیم ادبی ادوار کی پیدائش کے لیے راستہ ہموار ہو سکتا ہے۔ اب اگر میری اپنی زبان میں قابلِ قدر معاصر ادب پیدا نہیں ہو رہا ہے (اور یہ بات آج کے افسانہ نگار، ناول نگار، شاعر وغیرہ کیوں ماننے لگے۔ آخر وہ خود جو 'تخلیق' کر رہے ہیں) تو یہ مسئلہ تنقید کا مسئلہ بن جاتا ہے کہ وہ فکر کی سطح پر سارے معاشرتی، معاشی اور ذہنی عوامل کو سامنے رکھتے ہوئے، اس کا تجزیہ کرے اور تخلیق کے لیے راستہ بنائے تاکہ تخلیق کے گھوڑے ادب کی گاڑی کو آگے کھینچ سکیں۔ سرسید نے اپنے دور میں یہی کام کیا تھا اور ہم دیکھتے ہیں کہ تخلیق کے گھوڑے، گاڑی کو کتنی دور تیزی سے کھینچ لے گئے۔

بہر حال یہ تو خود ایک موضوع ہے اور عام طور پر مقدمہ میں لوگوں کو ناراض کرنے والی ایسی کڑوی باتیں نہیں لکھی جاتیں مگر میں، اور مجھے معاف کیا جائے مصلحت کو فکر کا دشمن سمجھتا ہوں۔ تحریر میں یہ کام میں نے کبھی نہیں کیا۔ میرے خیال میں جدید تنقید کا لائحہ عمل، آپ چاہیں تو اسے مینی فسٹو کہہ لیجیے، یہ ہے۔

۱۔ کسی کلچر کا زوال قدرتی طور پر اس کے فن کے انحطاط میں ظاہر ہوتا ہے۔ ادب کا موجودہ انحطاط اور سماج کا تہذیبی تعطل اس بات کی علامت ہے کہ ہمارا نظام خیال جاں کنی کی حالت میں سسک سسک کر دم توڑ رہا ہے۔ پرانے تہذیبی سانچے اور طرزِ احساس اپنے معنی کھو رہے ہیں۔ معاشرے کی خواہشات اور تہذیبی اقدار ایک دوسرے سے متصادم ہیں۔ اندر ہی اندر ایک بے جہت انقلاب ہمیں بدحال کر رہا ہے سارے ... ہم شکستہ ہو چکے ہیں

ہیں۔ تعلیم یافتہ طبقے اور عوام کا ربط ٹوٹ گیا ہے۔ سر اور دھڑ الگ ہو گئے ہیں۔ تخلیقی سرگرمیوں کے لیے ضروری ہے کہ زندہ نظام خیال کی قوت سے اسے دوبارہ قائم کیا جائے۔

۲۔ اگر معاشرے کے پاس اقدار و خیال کا صحت مند نظام باقی نہیں رہا ہے اور معاشرہ خود کو بدلنے کے کرب میں مبتلا ہے تو اس معاشرہ کی ہر تخلیقی سرگرمی اور ادب بھی مردہ اور بے جان ہوگا۔ ادب خلا میں، تہذیبی تعطل میں، منجمد نظام خیال کے بوسیدہ دائرے میں تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ تہذیبی قوت کے شدید ضعف کے باعث آج ہمارا ادب معاشرے کے لیے ایک روحانی تجربہ نہیں رہا ہے۔

۳۔ ادب اور ہر تخلیقی سرگرمی کا تعلق براہ راست نظام خیال سے ہوتا ہے۔ ہر نظام خیال اندرونی طور پر ایک مکمل اکائی ہوتا ہے جس کی اپنی مخصوص روح، مخصوص شخصیت اور مزاج ہوتا ہے۔ یہ روح اپنا اظہار، اپنے علوم، اپنے فلسفے، اپنے اداروں اور اپنی متنوع تخلیقی سرگرمیوں کے ذریعہ کرتی ہے۔ ہر تخلیقی سرگرمی ایک زندہ نظام خیال کی کوکھ سے جنم لیتی ہے اور نظام خیال کے انجماد کے ساتھ اپنے سارے تہذیبی اداروں اور اظہار کے سانچوں کے ساتھ خود بھی منجمد ہو جاتی ہے۔ ہمارے تہذیبی تعطل اور بے معنویت کی وجہ یہ ہے کہ ہمارا کلچر اور اس کے تہذیبی سانچے مغرب کے کلچر کے ہاتھوں اپنی مکمل فنا پر راضی نہیں ہو رہے ہیں۔ ایک طرف مغرب کا کلچر سائنسی ترقی کے ساتھ ہمارے تعلیم یافتہ طبقہ کو ہمارے اپنے نظام خیال کے تہذیبی دائرے سے باہر کھینچ رہا ہے اور دوسری طرف اس دائرے کی مرکزی کشش اسے اپنے اندر کی طرف کھینچ رہی ہے۔ اسی لیے ہمارا تعلیم یافتہ

طبقہ معطل کھڑا ہے اور سارا سماج انتشار، تضاد، کش مکش، تصادم اور عدم توازن کا شکار ہے۔

۴۔ سرسید احمد خاں نے آج سے سو سال پہلے مغرب اور عربی عجمی ہندی کلچر کے جن دو سروں کو ملا کر ایک دائرہ بنانا چاہا تھا آزادی کے بعد وہ دائرہ مکمل ہو گیا ہے۔ سرسید کے دور سے اب تک ہم مغرب کو ذرے ذرے انجان بن کر قبول کر رہے ہیں لیکن اب یہ بات بھی سامنے آچکی ہے کہ اس عمل نے اوپر کے طبقے کو بالخصوص اور متوسط طبقے کو بالعموم نقال اور بہروپیا بنا کر اندر سے کھوکھلا کر دیا ہے۔ نچلا طبقہ اس کھوکھلے ڈھانچے کے بہروپ کو حیرت، اشتیاق اور ندیدہ پن سے تک رہا ہے۔ اب ہمیں ایک نئے دائرے کی ضرورت ہے۔ تاریخ کی نئی تعبیر اور نئے تاریخی شعور کے ذریعہ ہم ایک ایسے دائرے کی تشکیل کر سکتے ہیں جس کا سنگم مغرب اور اپنے کلچر کے گہرے اور وسیع ادراک پر قائم ہو۔ یہی سنگم ہمارا ابعاد رابع ہے۔

اب ذرا غور کیجیے کہ اگر ہمارے معاشرے میں تخلیقی سرگرمیاں افسردہ پڑ گئی ہیں اور ادب کا حال پتلا ہے تو اس کی ساری ذمہ داری تنقید کے سر ہے۔ ایسے میں ایک کام تو یہ ہے کہ خود تنقید کے سامنے اس کا مقصد واضح کیا جائے اور دوسرے یہ کہ تنقید کو صرف ادب کے دائرے سے نکال کر پوری زندگی پر پھیلا دیا جائے۔ اس طرح تنقید جس دلدل میں پھنسی ہوئی ہے خود بھی باہر نکل آئے گی اور ادب میں بھی اسی کے ساتھ نئی کونپلیں پھوٹنے لگیں گی۔ ایلیٹ نے کہا تھا کہ "خود فن کے لیے مقاصد سے باخبر ہونا ضروری نہیں ہے بلکہ فن درحقیقت اپنا منصب ان سے بے اعتنائی برت کر ہی انجام دے سکتا ہے لیکن اس کے برخلاف تنقید کے لیے ضروری ہے کہ وہ ہمیشہ کسی مقصد کا اظہار کرے۔" آرنلڈ

نے کہا تھا کہ "تنقید پہلے اور حقیقی تخلیقی سرگرمی اس کے بعد وجود میں آتی ہے، جب تنقید اپنا کام کر چکی ہو۔" اپنے ادب، حالات و عوامل کو سامنے رکھ کر کیا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہماری تنقید نے یہ کام شروع کر دیا ہے۔

اس مجموعے میں بہت سے نام باہر کے ادیبوں کے آتے ہیں۔ میں نے ان کا تلفظ اور املا وہ استعمال کیا ہے جو اردو زبان کے مزاج سے مناسبت رکھتا ہے مثلاً کیرک گارڈ، دانتے، سارتر، ڈان کوئزد اسانچو پانزا، سینٹ بیو وغیرہ وغیرہ۔ میرا خیال ہے اور آپ مجھ سے اتفاق کریں گے کہ ہمیں باہر کے ادیبوں کے ناموں کو "اُردوانے" کی اسی طرح ضرورت ہے جیسے مغرب والے ابن سینا کو Avicenna اور ابن رُشد کو Averroes کہتے ہیں۔

جمیل جالبی

۱۲؍ جون ۶۷ء

maablib.org

اَدَب یا مَا بَعدُ الادَب

جب صبح کا ستارہ نمودار ہو چکا ہو اور صبح پھر بھی نہ ہو رہی ہو تو تنہا جاگنے والے بے چین ہو کر اُداس ہو جاتے ہیں۔ صبح کا تھکا دینے والا انتظار مجھے بے چین کر دیتا ہے اور میں خود سے پوچھتا ہوں کہ آخر میں تنہا کیوں رہ گیا ہوں؟ اگر یہ میرا انفرادی یا ذاتی مسئلہ ہوتا تو کوئی ایسی پریشانی کی بات نہ تھی۔ لوگ تنہا جاگتے ہیں، بے چین ہو کر اُداس بھی ہو جاتے ہیں۔ آخر اس کا اثر معاشرے، انسان اور کائنات پر کیوں پڑے؟ لیکن مجھے کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ مسئلہ صرف میرا اپنا مسئلہ نہیں ہے بلکہ ہم سب کا مسئلہ ہے۔ اگر ہم اس کو اپنا مسئلہ نہیں سمجھ رہے ہیں تو شاید اس کا سبب یہ ہو کہ ہم اس کا شعور نہیں رکھتے اور اگر ہمیں اس کا شعور حاصل ہو جائے تو ہم بھی اس میں شریک ہو سکتے ہیں اور پھر اس طرح میری اُداسی، میرا کرب، میرے مسائل آپ کی ملکیت بن جائیں گے اور یہ کرب کہ، میں کیوں نہیں لکھ سکتا، اور، میری بات آپ تک کیوں نہیں پہنچ رہی ہے، آپ کا کرب، آپ کا مسئلہ بن جائے گا۔ اگر بات صرف اتنی ہوتی کہ ادب مر رہا ہے یا ادب کی کچھ اصناف مر رہی ہیں تو کوئی ایسی تشویش کی بات نہیں تھی۔ ہم تھوڑی دیر کو صبر کر لیتے کہ چلئے ادب کے بغیر بھی زندگی گذاری جا سکتی ہے۔ ادب کوئی روٹی کپڑا اور مکان تو ہے نہیں کہ اس کے بغیر آدمی زندہ نہ رہ سکے۔ یہ

بات دوسری ہے کہ میرے لیے ذاتی طور پر ادب ایسا ہی ہے جیسا آپ کے لیے روٹی کپڑا اور مکان۔

لیکن ان باتوں سے قطع نظر اگر یہ بات ذرا دیر کو مان لی جائے کہ ادب انسانی معاشرتی، تہذیبی اور مادی زندگی کا کوئی اہم اور منفرد اظہار ہے اور اس کا تعلق پوری زندگی کے تجربوں اور خود زندگی کی رُوح کے اظہار سے ہے تو ادب کے مرنے کے معنی یہ ہیں کہ ادب کے ساتھ ساری تہذیب اور اس کی رُوح بھی مر رہی ہے۔ ادب اور دوسرے تخلیقی پیرایۂ اظہار دراصل خود تہذیب کی صحت یا بیماری کی چغلی کھاتے ہیں۔ اگر تہذیب زندہ ہے تو تخلیقی قوتیں زندگی کی ہر سطح پر اور ہر سمت میں اپنا جلوہ دکھائیں گی اور ہر قدر، ہر سرگرمی ایک دوسرے سے مربوط ہوگی اور ایک زندہ متوازن اکائی کی حیثیت میں ساری زندگی کو آگے بڑھا رہی ہوگی۔ لیکن اگر تہذیب کے درختوں کی جڑوں میں، جو ہمیں نظر نہیں آرہی ہیں، کیڑا لگ گیا ہے تو ظاہر ہے کہ ان کی شاخوں پر پھول آنا بھی بند ہو جائیں گے۔ شاخیں ایک ایک کرکے مرجھانے لگیں گی اور پتے تیزی سے پیلے ہو کر سوکھنے لگیں گے۔ ادب کی تخلیق بھی بند سی ہو جائے گی اور نہ صرف ادب کی تخلیق بلکہ معاشرے کی ہر تخلیقی سرگرمی مرجھانے لگے گی اور چیزوں کے مربوط رشتے بکھر کر الگ الگ ہو جائیں گے۔ ایک عضو کا تعلق دوسرے عضو سے بمشکل باقی رہے گا۔ گویا ہر تخلیقی سرگرمی کے پھول جس میں ادب بھی ایک اہم ترین ذریعہ اظہار ہے، کسی تہذیب کے درخت ہی میں کھلتے ہیں اور اس کے رنگ و بو، اس کی شکل وصورت، اس کی وضع اور ڈھنگ اس تہذیب کی رُوح اور اس کا طرزِ احساس متعین کرتے ہیں۔ اب اگر تہذیب مر رہی ہے تو اس تہذیب کے سارے سانچے ساری تخلیقی سرگرمیاں، کھانا پکانے سے لے کر موسیقی، سائنس، تعمیر، مصوری کھیل کود، ادب، فلسفہ، ریاضی سب منجمد ہو کر بے جان ہونے لگیں گے۔

اب ایسے میں جب یہ مسئلہ میرے سامنے آتا ہے کہ ہمارے دور میں تخلیقی سرچشمے بے جان کیوں ہو گئی ہیں اور ادب کیوں پیدا نہیں ہو رہا ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ہماری تہذیب اور اس تہذیب کا نظامِ خیال بے جان اور منجمد ہو رہا ہے اور ہمارے تہذیبی ادارے اور ان کی رُوح ہماری معاشرتی، مادی، ذہنی، روحانی خواہشات کو آسودہ کرنے اور ہم آہنگ رکھنے کی قوت سے عاری ہو چکے ہیں۔ گویا ہماری تہذیب ایک اکائی کی صورت میں باقی نہیں رہی ہے بلکہ بکھر گئی ہے، ٹوٹ گئی ہے۔ اب ایک طرف ہمارے تہذیبی طرزِ احساس کی پیدا کردہ عادتیں ہیں اور دوسری طرف ہر دم بدلتی زندگی کے نئے تقاضے، منجمد تہذیبی احساس ہماری عادت بن کر ہمیں اپنی طرف کھینچ رہا ہے اور ہر دم بدلتی زندگی کے نئے تقاضے اور زندگی بسر کرنے کا حوصلہ ہمیں مغرب کی طرف لے جا رہا ہے۔ ایک طرف 'ایمان' ہمیں روک رہا ہے اور دوسری طرف 'کفر' ہمیں کھینچ رہا ہے۔ یہی کش مکش، یہی اندرونی اکھاڑ پچھاڑ ہمارے موجودہ تہذیبی تعطل کا سبب ہے۔ اس وقت ہماری تہذیب ایسے ہیرے کی طرح ہے جس میں شیشے کو کاٹنے کی قوت باقی نہیں رہی۔

اب اگر مجھ سے لکھا نہیں جا رہا ہے تو اس کا سبب یہ ہے کہ معاشرہ اور تہذیبی قوتیں اس سرگرمی میں میرا ہاتھ بٹا رہی ہیں۔ جب تہذیب اور اس کی روایت جمی جمائی، مربوط اور ایک اکائی کی حیثیت میں زندہ ہو تو ادیب اور معاشرے کا طرزِ احساس ایک ہوتا ہے۔ ادیب کچھ کہتا ہے تو معاشرہ اُسے توجہ سے سُنتا اور سمجھتا ہے۔ لیکن آج اس کش مکش اور تہذیبی ضعف کے سبب میرے اور معاشرے کے درمیان تہذیبی طرزِ احساس کی وہ اکائی ٹوٹ گئی ہے جو جوہرِ تخلیق

سرگرمی کا محرک ہوتی ہے۔ جو مجھ سے لکھواتی ہے اور آپ سے' تہذیب کے مشترک سانچوں کے حوالے سے' دل چسپی کی چاشنی پیدا کر کے' پڑھواتی ہے۔ اس طرح آپ بھی میری تخلیقی سرگرمی میں برابر کے شریک ہو جاتے ہیں اور لکھنے پڑھنے والے مل کر ایک اکائی بناتے ہیں۔ آج میرے اپنے دور میں' تہذیبی اکائی کے ٹوٹ جانے کے سبب' میں اور میرا قاری دو الگ الگ فضاؤں میں بٹ گئے ہیں اور ہم دونوں ایک دوسرے کی زبان' ایک دوسرے کے احساس سے ناآشنا ہیں۔ اسی لیے لکھنے والا اپنے معاشرے سے' اپنے عوام سے کٹ گیا ہے اور اس طرح سر اور دھڑ الگ الگ ہو گئے ہیں۔ آج مجھے کچھ اور معلوم ہو یا نہ ہو لیکن یہ ضرور معلوم ہے اور پوری شدت کے ساتھ معلوم ہے کہ میرے پڑھنے والوں کی کوئی ایسی جماعت (پبلک) نہیں ہے جو میری تحریریں دل چسپی سے پڑھتی اور میری بات توجہ سے سنتی ہے۔ اگر مجھے یہ یقین ہو جائے کہ میری سوچ میں' میرے لکھنے میں دوسرے شریک نہیں ہیں تو ممکن ہے کہ میں لکھنے کا کام بند نہ کروں لیکن کاغذ پر لکھ کر دوسروں تک پہنچانے کا کام یقیناً میرے لیے بے معنی ہوگا۔ میں اگر لکھوں گا بھی تو صرف اپنے ذہن میں جس سے دوسروں کا تعلق نہ ہوگا۔ اٹھارویں صدی کے انگریزی ادب کے ولیم بلیک کے سامنے بھی یہی مسئلہ تھا اور انیسویں صدی کے اردو ادب کے مشکل گو یم وگرنہ گویم مشکل والے غالب کے سامنے بھی یہی مسئلہ تھا آج یہی تہذیبی مسئلہ ہمارے ادب کا سب سے اہم اور بنیادی مسئلہ ہے۔

اب تک جو کچھ میں نے کہا اس سے ایک بات یہ سامنے آتی کہ ہم اندرونی طور پر ایک ڈھا دینے والی کش مکش کے کرب میں مبتلا ہیں۔ یہ کش مکش اس لیے ہے کہ ایک طرف ہمارا اپنا نظام خیال ہمیں اپنی طرف کھینچ رہا ہے اور دوسری طرف مغرب کا نظام خیال' اس کی سائنس اور اس کی ترقی کی خیرگی ہمیں اپنی طرف بلا رہی ہے۔ اس کش مکش سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ ہم کچھ ایسی تبدیلیوں کے خواہش مند ہیں

جن کے ذریعہ ہم اپنے منجمد نظامِ خیال کو حرکت کے عمل سے روشناس کرا سکیں۔ ہمارا خیال یہ ہے کہ جیسے ہمارا نظامِ خیال' اپنی بدلی ہوئی صورت میں' حرکت میں آتا جائے گا ہماری تخلیقی قوتوں کے سوتے بھی ہر سمت میں کھلتے چلے جائیں گے۔ لیکن کیا تخلیقی قوتوں کے بند سوتے مغرب کی اشیاء' طور طریقے اور ادب آداب کو اپنا کر کھولے جا سکتے ہیں؟ کیا اس عمل سے ہمارا منجمد نظامِ خیال حرکت میں آ سکے گا؟ کیا یہ ممکن ہے کہ ہم مغرب کے طرزِ احساس کو مستعار لے کر اپنا طرزِ احساس بنا سکیں؟ اگر اوسوالڈ اسپنگلر کی یہ بات درست ہے کہ ہر تہذیب کا اپنا طرزِ احساس ہوتا ہے۔ اس کا اپنا مخصوص تصورِ زمان و مکان ہوتا ہے جو نہ مستعار لیا جا سکتا ہے اور نہ اپنایا جا سکتا ہے تو پھر ایسے میں مغربی طرزِ احساس کو اپنانے کے کیا معنی رہ جاتے ہیں؟ اگر آج سے سو سال پہلے سرسید اور حالی کی نسل نے مغرب کو اپنانے کی کوشش کی تھی تو اس کے معنی یہ تھے کہ ایک طرف یہ لوگ خود اپنی تہذیب اور اس کے طرزِ احساس کی پیداوار تھے اور اس پر پورا ایمان رکھتے تھے اور دوسری طرف یہ بھی سمجھ رہے تھے کہ وہ جو کچھ مغرب سے لے رہے ہیں دراصل وہ کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو ان کے لیے غیر ہے بلکہ یہ تو ان اصولوں' قدروں اور خیال کی ترقی یافتہ شکل ہے جو خود مغرب نے ایک زمانہ میں ہم سے لیا تھا۔ بہر حال اس رفوگری کے ذریعہ سرسید اور حالی نے ہمارے نظامِ خیال میں ایک ایسا عملِ حرکت ضرور پیدا کر دیا تھا کہ ہم نے خیر سے (لفظ "خیر" حالی کو بہت مرغوب تھا اور وہ اسے تکیۂ کلام کے طور پر استعمال کرتے تھے) سو سال لشٹم پشٹم گزار دیئے۔ اب سو سال بعد یہ رفو پھر بوسیدہ ہو گیا ہے۔ اس عملِ حرکت کا دائرہ مکمل ہو گیا ہے اور اب حرکت کے لیے اس دائرے سے باہر نکل کر ایک نیا دائرہ بنانے کی ضرورت ہے۔ آج تہذیبی اکائی کے بکھر جانے سے یہ مسئلہ پھر ہمارے سامنے آ گیا ہے کہ اب کیا ہو؟۔ اس "کیا ہو" کے جواب کی تلاش ہی دراصل ہماری منزل ہے۔

میں یہاں تک پہنچا تو علامہ اسپنگلر کی اس بات نے پھر پریشان کرنا شروع کیا کہ اگر ایک تہذیب دوسری تہذیب کا طرزِ احساس مستعار نہیں لے سکتی تو اس کے کیا معنی ہیں؟۔ اگر اس کے معنی یہ ہیں کہ "پورے طور پر" ایک تہذیب کا طرزِ احساس دوسری تہذیب نہیں اپنا سکتی تو یہ بات صحیح ہے لیکن ساتھ ساتھ تاریخ کے حائیو پر نظر ڈالتے ہیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ جب ایک قوی نظامِ خیال نے دوسری ضعیف تہذیب کے نظامِ خیال کو فتح کیا تو ان نظام ہائے خیال کے جذب و قبول سے ایک ایسا سنگم وجود میں آگیا جس میں بنیادی طور پر فاتح نظامِ خیال موجود تھا۔ وہ تہذیبی طرزِ احساس جو فاتح نظامِ خیال اپنے ساتھ لایا تھا مفتوح نظامِ خیال کے طرزِ احساس سے ایک حد تک الگ ضرور رہا لیکن اس نظامِ خیال نے خود جدید تہذیب کے طرزِ احساس میں ایسی تبدیلیاں پیدا کر دیں کہ وہ اپنی بدلی ہوئی شکل میں خود ایک نیا زندہ طرزِ احساس بن گیا۔ دُور کیوں جائیے ایران کی تہذیبی تاریخ سے اس کی مثال دی جا سکتی ہے۔ ایران کی سرزمین میں اسلام کا نظامِ خیال اپنی پوری اخلاقی و روحانی قوت کے ساتھ داخل ہوتا ہے اور ایران ــــ ایران اسے قبول کر لیتا ہے۔ جب یہ نظامِ خیال ایران کے تہذیبی طرزِ احساس کی بھٹی میں پک کر باہر آتا ہے تو ہم دیکھتے ہیں کہ اس میں ایران کا تہذیبی طرزِ احساس بھی موجود ہے اور اسلام کا نظامِ خیال بھی۔ یہ بات واضح رہے کہ ہر تہذیب کسی نظامِ خیال کو اپنے طرزِ احساس سے ہٹ کر قبول نہیں کر سکتی۔ وہ کسی نظامِ خیال کو اسی حد تک اور اسی شکل میں قبول کرتی ہے جو اس کے اپنے طرزِ احساس سے مختلف ہوتے ہوئے بھی اس سے مطابقت رکھنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ اسلامی نظامِ خیال اور ایرانی طرزِ احساس کے اسی سنگم نے نتیجے کے طور پر ایک ممتاز "اسلامی عربی عجمی تہذیب" کو جنم دیا اور یہی عجمی عربوں سے گوئے سبقت لے گئے۔ ابن خلدون خود اس امر کا اعتراف ان الفاظ میں کرتا

ہے کہ "حیرت کی بات ہے کیا علوم شرعیہ اور کیا علوم عقلیہ سب میں عجمی عربوں سے گوئے سبقت لے گئے" اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے یہی ایرانی تہذیب جو ایک تابع سیارہ کا درجہ رکھتی تھی خود سورج بن کر چمکنے لگی۔ اس مثال سے یہ بات واضح ہوئی کہ طرزِ احساس مستعار لینے یا اپنانے کے معنی کچھ اور ہیں اور نظامِ خیال کی قوت حاصل کر کے اُسے اپنے طرزِ احساس کے اندر جذب کر کے ایک نیا سنگم بنانے کے معنی کچھ اور ہیں۔ ایرانی تہذیب اسلامی نظامِ خیال کو قبول کرتے وقت کسی قسم کی منافقت نہیں برتتی بلکہ اُسے کھلے دل سے قبول کر لیتی ہے۔

بہر حال یہ بات تو آئندہ آئے گی فی الحال تو میں طرزِ احساس مستعار لینے کے مسئلہ کو سامنے لا رہا ہوں۔ روس کی تہذیبی تاریخ کا مطالعہ بھی اس سلسلہ میں دلچسپ ہوگا۔ روس میں پچھلے گیارہ سو سال کے اندر تین غیر تہذیبیں اپنے نظامِ خیال کا علم اُٹھائے باہر سے داخل ہوتی ہیں۔ پہلی تہذیب اسکینڈے نیوین تہذیب ہے۔ دوسری تہذیب بازنطینی تہذیب ہے اور تیسری خود مغربی تہذیب۔ اس اعتبار سے اگر روس کو دیکھا جائے تو وہ خود ہمیشہ ایک تابع سیارہ رہا ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ اس کی نوعیت یہ رہی ہے کہ جوں ہی باہر سے آنے والے نظامِ خیال کو کھلے دل سے 'ایرانیوں کی طرح اپنایا اور اُسے اپنے تہذیبی طرزِ احساس میں' جو اس سرزمین سے مخصوص تھا، جذب کیا تو ہم دیکھتے ہیں کہ اس جذب و قبول نے ایک ایسا سنگم بنا دیا اور پھر ایک ایسی ممتاز تہذیبی شکل پیدا کر دی کہ خود اسکینڈے نیوین تہذیب کا سورج اس کے آگے ماند پڑ گیا اور تہذیب کا نظامِ شمسی اس طور پر بدلا کہ روسی تہذیب خود سورج بن گئی اور اسکینڈے نیوین تہذیب اس کے حلقۂ کشش میں آ کر ایک تابع سیارہ بن کر رہ گئی۔ یہی عمل بازنطینی تہذیب کے ساتھ ہوا اور یہی عمل خود آج مغرب کی تہذیب کے ساتھ ہو رہا ہے۔ ہر بار وہ تہذیب جس نے روس کو اپنے حلقۂ کشش میں لیا تھا خود روسی

کشی میں مبتلا ہو گئی۔ جس میں تابع سیارہ نے خود سورج کی جگہ لے لی اور اصل سورج تابع سیارہ بن کر اس کے گرد گھومنے لگا۔ یہاں تک کہ سائنس، ٹیکنولوجی اور مارکسزم کا نظامِ خیال، جو روس نے مغرب سے حاصل کیا تھا، اب خود اس سطح پر وہ مغرب کو مات دے رہا ہے۔ اب مغرب اس سطح پر وہ وقار اور سیاسی، معاشی اور فوجی برتری نہیں رکھتا جو آج سے پندرہ بیس سال پہلے تک رکھتا تھا۔ اب مغرب خود کم از کم اس سطح پر، ایک تابع سیارہ بنتا جا رہا ہے۔

ان مثالوں سے یہ بات واضح ہوئی کہ طرزِ احساس تو یقیناً پورے طور پر نہیں اپنایا جا سکتا لیکن نظامِ خیال کے سورج سے روشنی و حرارت حاصل کر کے اپنے تہذیبی طرزِ احساس میں اس طور پر ضرور پگلایا جا سکتا ہے کہ نظامِ خیال اور طرزِ احساس کی کیمیاوی ترکیب سے ایک ایسا 'آمیزہ' بن جائے جسے آپ نیا تہذیبی طرزِ احساس بھی کہہ سکیں۔ کوئی تہذیب اپنے طرزِ احساس کو رَد نہیں کر سکتی۔ یہ اسی وقت فنا ہو سکتا ہے جب پوری قوم کو موت کے گھاٹ اتار کر فنا کر دیا جائے۔ جب اقبال یہ کہہ کر کہ "اس امر سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اسلام پر بھی مجوسیت کا ایک غلاف ضرور چڑھ گیا تھا جس نے اسلام کی حقیقی روح پر پردہ ڈال رکھا تھا"۔ اس غلاف یا غلافوں کو ہٹا کر صاف ستھرا چہرہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو وہ تہذیبی طرزِ احساس کی اہمیت کو بھول جاتے ہیں۔ مجوسیت کے "غلافوں" کے بغیر ایران کی سرزمین میں یہ نظامِ خیال پروان چڑھ ہی نہیں سکتا تھا۔ ایران نے عربوں کا اسلامی نظامِ خیال تو ضرور قبول کیا لیکن اسے دیکھا اپنے طرزِ احساس کے آئینے میں۔ دوسرے غلاف کا تصور بھی صحیح نہیں ہے۔ اس لیے کہ یہاں کیمیاوی ترکیب سے ایک نیا آمیزہ بن جاتا ہے نا کہ کوئی چیز اس کے اوپر سے چڑھا دی جاتی ہے۔ غلاف تو دھوبی کو دیتے وقت اتارا جا سکتا ہے۔ لیکن عربی ایرانی تہذیب کا معاملہ کیمیاوی امتزاج کا تھا، نہ کہ غلاف چڑھانے کے عمل کا) ہر تہذیب میں یہ

عمل یوں ہی ہو سکتا ہے اور یوں ہی ہوتا رہا ہے۔

منجمد طرزِ احساس میں باہر سے آنے والے نظام خیال کے جذب و قبول سے ایک نئی قوت، حرکت کا نیا عمل تو پیدا ہو سکتا ہے لیکن اس تہذیبی طرزِ احساس کو مٹایا نہیں جا سکتا۔ یہی سنگم اس طرزِ احساس کی نئی زندگی ہے اور آنے والے نظام خیال کی نئی تہذیبی شکل۔ ہندوستان کی بھگتی تحریک بھی مسلمانوں کے فلسفۂ توحید اور ہندو طرزِ احساس کے کیمیاوی امتزاج کا نتیجہ تھی۔ کبیر داس کی عظمت بھی اسی سنگم سے پیدا ہوتی ہے۔

چین نے روس کے واسطے سے مارکسزم کو ضرور اپنایا لیکن ساتھ ہی ساتھ اس نظامِ خیال کو اپنے تہذیبی طرزِ احساس کے آئینے میں دیکھا۔ وہاں سیاسی، معاشرتی تہذیبی ادارے تو ضرور بدلے لیکن مخصوص چینی طرزِ احساس فنا نہیں ہوا۔ یہی مخصوص طرزِ احساس، مارکسزم کے مشترک نظامِ خیال کے باوجود، چین کو روس سے الگ اور ممتاز کرتا ہے۔ چین اور روس کا باہمی اختلاف دراصل دو تہذیبی طرزہائے احساس کا تصادم ہے جس میں تابع سیارہ سورج بن کر اصل سورج کو اپنے حلقۂ کشش میں لینے کی کوشش کر رہا ہے اور اصل سورج اپنی بقا کے لیے ہاتھ پیر مار رہا ہے۔ یہی وہ صورتِ حال ہے جو عرب عجمی اختلاف اور رسّہ کشی کی شکل میں تاریخ کے صفحات پر ہمیں نظر آتی ہے۔ چھوٹے پیمانہ پر یہی وہ تہذیبی طرزِ احساس ہے جو ہمیں پاکستان اور ہندوستان میں علاقائی سطح پر خصوصاً تعلیم یافتہ طبقہ میں نظر آتا ہے جو اپنی علاقائی زبان اور اپنی کلچر کی بقا کے لئے پوری قوم کو رد کرنے پر بھی آمادہ ہے۔ یہ بھی دراصل علاقائی تہذیبی طرزِ احساس کی پکار ہے جو تعلیم کے ساتھ ساتھ شعور کی سطح پر جڑ پکڑ رہا ہے ہر قوم کو، ہر علاقہ کو اپنا تہذیبی طرزِ احساس اتنا ہی عزیز ہوتا ہے جتنا آپ کو اپنا اکلوتا بچہ عزیز ہوتا ہے۔ یک جہتی کے مسائل پر غور کرنے والوں کو یہ نکتہ پیشِ نظر رکھنا چاہیے۔

بہرحال یہی سبب تھا کہ اس برصغیر میں ہندو اور مسلمان ایک ہزار سال تک ساتھ رہنے کے باوجود جُدا جُدا تہذیبی طرزِ احساس کے باعث، ایک ساتھ نہ رہ سکے جیسے ہی مسلمانوں کے عربی، عجمی، ترکی، ہندی، طرزِ احساس کے سورج کی قوتِ کشش کمزور پڑی تابع سیارے ایک ایک کر کے اس سے الگ ہونے لگے اور خود سورج بن کر اصل سورج کو تابع سیارہ بنانے کی کوشش میں لگ گئے۔ پاکستان کا وجود صرف محض کوئی سیاسی مسئلہ نہ تھا بلکہ یہ دو طرز ہائے احساس کی جنگ تھی جس میں ہندو طرزِ احساس اور مُسلم تہذیبی طرزِ احساس الگ الگ سورج بن کر اپنا الگ نظامِ شمسی قائم کرنا چاہتے تھے۔ ہندو اور مسلمانوں کی باہمی نفرت کی طویل داستان بھی دراصل جُدا تہذیبی طرزِ احساس کی داستان ہے اور یہ ایک ایسی حقیقت ہے جسے ہندوستان اور پاکستان دونوں کو قبول کر لینا چاہئیے۔ اسی میں دونوں کی سلامتی ہے۔

اس مسئلہ کی وضاحت کے لئے تو ایک دفتر درکار ہے لیکن اس بحث سے یہ بات ضرور واضح ہو گئی کہ جیسے زندگی فنا نہیں ہوتی بلکہ اپنی شکلیں بدل لیتی ہے اسی طرح، تہذیبی طرزِ احساس بھی فنا نہیں ہوتا البتہ نظامِ خیال کی قوت سے ایک نیا آمیزہ ضرور بن جاتا ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسے ہے جیسے بچے اپنے کھیلنے کی دُوربین نما بنا جس میں چوڑیوں کے ٹکڑے بھرے ہوتے ہیں، آنکھ پر لگا کر گھماتے ہیں تو چوڑیوں کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے ہر بار ایک نئی ترتیب اختیار کر کے نئی صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔ چوڑیوں کے ٹکڑے تو وہی ہیں لیکن ترتیب کے بدلنے سے ان کی صورت بھی بدل جاتی ہے۔ اسی طرح طرزِ احساس نئے نظامِ خیال کی قوت سے شکل ضرور بدل لیتا ہے لیکن خود موجود رہتا ہے۔ یہی کسی کلچر کی حیات مابعدالموت ہے۔ شاید پہلے کے مقابلے میں زندہ تر۔ عجم کی پرانی مجوسی تہذیب تو بظاہر مٹ گئی لیکن دراصل اسلامی نظامِ خیال کی قوت کو اپنے تہذیبی طرزِ احساس کے آئینے میں دیکھ کر ایک نئی

زندہ اور فعّال قوت کی حیثیت سے دوبارہ اُبھر آئی۔

اب اس ساری بحث کو سامنے رکھ کر میں اس مسئلہ کی طرف آتا ہوں جس کا اشارہ اس مضمون کے شروع میں کر چکا ہوں۔ مسئلہ یہ تھا کہ ہم اپنے طرزِ احساس میں مغرب کے نظامِ خیال کو یکجا کر کوئی نیا آمیزہ بنا سکتے ہیں تاکہ ہمارا منجمد معاشرہ انگڑائی لے کر بیدار ہو جائے؟ مغرب کی بات میں اس لئے کر رہا ہوں کہ مغرب اس وقت ہمارے لئے شمعِ ترقی بنا ہوا ہے۔ ہماری ساری معاشی، مادی، صنعتی ترقی اسی کے مزاج کے مطابق ہو رہی ہے۔ ہمارے تعلیمی اور تہذیبی ادارے تیزی کے ساتھ انہی اصولوں پر متشکل ہو رہے ہیں۔ ہمارے گھر، ہمارے طور طریقے، ادب آداب، لباس اور معاشرت مغرب کے سے ہوتے جا رہے ہیں۔ اپنا نیا ضابطۂ حیات اور ترقی کا راز ہم مغرب ہی سے سیکھنے کی کوشش میں مصروف ہیں۔ یہ بات دوسری ہے کہ اس سارے عمل میں صرف غلاف چڑھانے کا سا عمل ہو رہا ہے۔ پھر تاریخ کے اس لمحہ میں معاشرتی انصاف، دولت کی مساوی تقسیم، اجارہ داری کا خاتمہ، زندگی میں ترقی کرنے کے یکساں مواقع اور انسانی مساوات جیسی ترقی پسند قوتیں اور اُن کے زندہ نمونے بھی مغرب یا مارکسی معاشروں میں نظر آتے ہیں اور اس صدی کی ساری تاریخ اسی دائرہ میں گردش کر رہی ہے۔ کوئی تاریخی عمل اس دائرے سے باہر ممکن نہیں ہے۔ اسی لئے پاکستان ہو یا ہندوستان، افریقہ کے نئے آزاد ممالک ہوں یا مشرق کا کوئی اور ملک دل سے اس بات کے خواہش مند ہیں کہ "کس طرح اپنی روایات و عقاید، اقدار اور تہذیبی اداروں کو چھوڑے اور تباہ کئے بغیر، خود کو مغرب کی طرح کی ایک مضبوط آزاد قومی مملکت بنا لیں"۔ اس خواہش میں دونوں باتیں ساتھ ساتھ چل رہی ہیں۔ اپنی روایت و عقائد کو باقی رکھنے کی خواہش بھی اور مغرب کی سی ترقی کرنے کی خواہش بھی۔

یہ عمل بھی بذاتِ خود جدلیاتی نوعیت کا ہے۔ دعویٰ (Thesis) یہ ہے کہ آزادی

حاصل کی جائے اور مغرب جیسی ترقی کی جائے۔ اس کی ضد (Antithesis) یہ ہے کہ اپنی روایت اور کلچر کو بھی زندہ و برقرار رکھا جائے۔ اب کیمیاوی امتزاج (Synthesis) کا مسئلہ یہ ہے کہ اپنی روایت اور اپنے کلچر کو زندہ و برقرار رکھ کر مغرب جیسی ترقی کیسے کی جا سکتی ہے؟ اب ایک طرف ہم مغرب کے حلقۂ کشش میں آتے جا رہے ہیں اور دوسری طرف ہماری اپنی روایت اور تہذیبی طرزِ احساس کا سورج پوری قوت سے ہمیں اپنی طرف کھینچے ہوئے ہیں۔ یہی وہ کش مکش ہے جو غالب کی اصطلاح میں 'کعبہ' اور 'کلیسا' کی ذہنی جنگ نے ہمارے اندر برپا کر رکھی ہے۔ اسی ذہنی جنگ، کش مکش اور کھینچا تانی نے ہماری تخلیقی قوتوں کو معطل کر دیا ہے اور ہماری نسل تخلیق کی سطح پر، ادب کی سطح پر اکھڑی اکھڑی سانسیں لے رہی ہے۔ ایسے میں آپ مجھ سے یہ سوال پوچھنے میں یقیناً حق بجانب ہوں گے کہ کیا کیمیاوی امتزاج کا یہ جدلیاتی عمل ممکن ہے؟

اس سوال کا جواب دینے کے لئے ضروری ہے کہ میں یہ دیکھوں کہ آخر مغرب کے پاس وہ کیا چیز ہے جس پر اس کے فلسفے اور اس کی برتری قائم ہے اور جس کے باعث مغرب ہمارے لئے شمعِ ترقی اور ایک نمونہ بنا ہوا ہے۔ وہ چیز جو ہمیں مغرب کے حلقۂ کشش میں کھینچ رہی ہے اپنی رنگا رنگ شکل میں صرف و محض 'سائنس' ہے۔ اگر سائنس کے فلسفے کی تفتیش کی جائے تو اس کی فکری بنیاد یہ ہے کہ اگر انسان منطقی اور معروضی طریقے سے سوچے تو کائنات بھی ذہنِ انسانی کی طرح کام کرتی ہے۔ اس عمل کے ذریعہ آخر کار انسان خود ہر چیز کو اپنے تجربے سے اسی طرح سمجھ سکتا ہے جیسے حساب کے کسی معمولی مسئلہ کو۔ اس اندازِ فکر کی کوکھ سے عقلیت' پیدا ہوئی اور عقلیت نے عیسائیت کو گندے انڈے کی طرح' اپنے دائرۂ فکر و عمل سے باہر پھینک دیا اور اس بات پر زور دیا کہ عقلی چیز فطری (Natural) چیز ہے اور فوق الفطرت نامی کوئی چیز نہیں ہے۔

زیادہ سے زیادہ اتنا ہے کہ کائنات میں اَن گنت چیزیں ابھی نامعلوم ہیں اور ہر نامعلوم چیز ایک نہ ایک دن معلوم ہو جائے گی۔ اس طرح عقلیوں نے خدا کو جلا وطن کر دیا اور سارے فوق الفطرت عناصر کو اپنی فکر سے نکال کر کائنات سے بھی خارج کر دیا۔ تاریخی اعتبار سے سائنسی علوم اور سائنسی طریقۂ کار کائنات سے متعلق اسی عقلی رویّے سے وابستہ ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ رفتہ رفتہ عقلیت نے خود مذہب کی جگہ لے لی۔ ہیگل نے کہا کہ موجود (Real) عقلی ہے اور عقلی موجود ہے۔ مغرب کی تحریک روشن خیالی کی روح دراصل مُنظّم عیسائی مذہب کی سخت دشمن تھی۔ اس اندازِ فکر کا اثر یہ ہوا کہ مغرب مذہب سے دُور ہو گیا اور سائنس کے سہارے مادّی ترقی اس کا دین و ایمان بن گئی۔ اسی عمل کی ارتقائی شکل مارکسزم ہے جہاں مغربی معاشرہ کی سی منافقت برتے بغیر خدا کو کُھلے بندوں ملک بدر کر دیا گیا۔

سائنسی نظریہ کا ایک مزاج یہ ہے کہ وہ ہمیشہ اُس سے زیادہ کا دعویٰ کرتا ہے جو مشاہدہ اسے بتاتا ہے۔ پھر اس نظریہ کی تصدیق صرف مشاہدہ کے ذریعے بھی نہیں ہو سکتی۔ یہ ایک مفروضہ ہوتا ہے جس کی استخراجی تجربے کے ذریعے ٹکڑوں میں بالواسطہ تصدیق ہو سکتی ہے۔ یہ تصدیق، جب نئے شواہد سامنے آتے ہیں، بدل جاتی ہے۔ یہ تبدیلی ہر سطح پر ممکن ہے۔ کوئی تصدیق بھی مذہب سائنس میں قطعی آخری اور ابدی نہیں ہے۔ تبدیلی اس کا مزاج ہے۔ مثلاً آئن سٹائن طبیعیات پر بحث کرتے ہوئے اس بات پر روشنی ڈالتا ہے کہ "ہمیں ہر وقت ان مفروضات کو تبدیل کرنے کے لئے آمادہ رہنا چاہیئے تاکہ ہم جامع منطقی طریقہ سے محسوس حقائق کے ساتھ انصاف کر سکیں"۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ مغرب کا نظریۂ مذہب بھی، مغربی سائنس اور فلسفیانہ علوم کی طرح، ہمیشہ بُنیادی طور پر جیسے جیسے نئے شواہد سامنے آتے رہتے ہیں، تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ یہ تبدیلیاں مغرب کی تاریخ میں بار بار ہوتی رہی ہیں۔ اس عمل نے نہ صرف فلسفہ و سائنس کو بلکہ مذہب

کو بھی بار بار بدلا ہے اور اسی کے ساتھ سارے معاشرتی و تہذیبی اداروں کو بھی۔

اب دوسری طرف مشرق کا اندازِ فکر یہ ہے کہ کسی کی کہی ہوئی بات یا تحریر کو صرف سننے یا مطالعہ کرنے سے نہیں سمجھا جا سکتا۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ اس کا براہِ راست درک کیا جائے، نہ صرف درک کیا جائے اُسے براہِ راست محسوس کیا جائے، تبھی اسے سمجھا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ آپ نے خود دیکھا یہ اندازِ فکر مغرب سے بالکل مختلف ہے۔ یہاں سارا زور رُوحانیت اور احساسِ جمال پر ہے۔ براہِ راست انسانی تجربہ پر ہے۔ اپنی ذات کو خُدا کی ذات میں ضم کرنے کا روحانی عمل بھی اسی کا ایک حصّہ ہے۔ یہی وحدت ہے۔ یہ طرزِ فکر اپنے بُنیادی عقائد پر نظرِ ثانی کرنے یا انہیں بدلنے کا تصور تک ذہن میں نہیں لاتا۔ یہاں خُدا کسی نہ کسی شکل میں ہر دم موجود رہتا ہے۔ خود قرآن میں اس بات پر زور ہے کہ "خُدا تعالیٰ کی سنّت و طریقہ کو بدلنے والا نہ پاؤ گے"۔ اسی لئے مشرق میں جب بھی اصلاحات کا دور آتا ہے تو خود مصلح بار بار اس امر کا اعادہ کرتا ہے کہ وہ اس اصلاح کے ذریعہ معاشرے کو قدیم اور حقیقی روپ کی طرف لے جا رہا ہے۔ تاکہ وہ پھر سے زندگی کی دوڑ میں آگے بڑھ سکے۔ یہ خواہ گاندھی کی آواز ہو یا سرسیدؒ، اقبال اور قائدِ اعظم کی۔ سارا زور اسی اندازِ فکر پر ہے۔ مختصر یہ کہ مشرق و مغرب کا بُنیادی فرق یہی ہے کہ مغرب کا کلچر اپنے ظاہری اور باطنی روپ میں ہر دُم تبدیلی کو ترجیح دیتا ہے اور مشرق کا کلچر عقائد اور اقدار کو مستقل اور قائم بالذات سمجھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مشرق نے بحیثیت مجموعی مغرب کی اشیاء وغیرہ کا غلاف تو ضرور چڑھا لیا ہے لیکن مزاجاً وہ ایک دوسرے کی طرف سے پیٹھ موڑے مختلف سمتوں میں دیکھ رہے ہیں۔

یہ تو اس وقت مشرق کا مسئلہ ہے لیکن آج خود مغرب بھی ایک نئی کشمکش میں

مبتلا ہے۔ وہ اب اس بات کا خواب دیکھ رہا ہے کہ کس طرح مشرق کے مزاج کو اس کے تہذیبی طرزِ احساس کو مغرب کے مزاج اور طرزِ احساس میں جذب کر کے ایک عالم گیر تہذیب کو جنم دے۔ پروفیسر نارتھروپ کے سامنے یہی مسئلہ ہے کہ کس مشرق کی راست جمالیاتی و مذہبی اقدار کو مغرب کی سائنسی نظریاتی اور تجرباتی اقدار سے ہم رشتہ کر کے مشرق کو مغرب میں جذب کر کے نئی عالم گیر تہذیب کا ہیکل تعمیر کیا جائے۔ یہ جذب و قبول مغرب کی خواہش کے احترام کے باوجود اس لئے ممکن نہیں ہے کہ انضمام تو وہاں ہو سکتا ہے جہاں ایک دوسرے میں جذب ہونے والوں کی تہذیبی طرزِ احساس کی سطح برابر ہو۔ فی الوقت مغرب و مشرق میں یہ سطح موجود نہیں ہے۔ جہاں جہاں امریکہ اپنی اس نوع کی کوشش میں مصروف رہا ہے وہاں اندر ہی اندر اپنے تہذیبی اثاثہ کی حفاظت کا احساس شدید سے شدید تر ہو گیا ہے۔ میکسیکو میں ابھی کچھ عرصہ ہوا جب یہ کوشش ہوئی تو معاشرہ کچھوے کی طرح اپنے خول میں اتر کر بیٹھ گیا اور عملِ حفاظت میں پوری قوت سے مصروف ہو گیا۔ نتیجہ وہی ہوا یعنی ڈھاک کے تین پات۔

مذہب کی رُوح سے دُوری کے اس عمل نے مغرب کو خود اپنی ناکامی کا شدید احساس دلا دیا ہے۔ مغرب کے قصیدہ خواں پروفیسر ٹوئن بی صاحب اسپنگلر کے فلسفۂ تہذیب کو رد کرتے ہوئے جب دلائل و براہین سے قائل کرنا چاہتے ہیں تو خود مجبوراً اس امر کا اعتراف کرتے ہیں کہ "مغرب کی سائنس اور ٹیکنولوجی کا سبب علم سائنس کا اطلاق ہے اور جدید سائنس کی ترقی کا سبب یہ ہے کہ اس نے عقیدہ کی نفی اور مذہب سے روگردانی کے ذریعہ تجسس اور تفتیش کی نئی روح کو بیدار کر دیا اور خُوب خُوب ترقی کی لیکن اگر مغرب کی تہذیب منفی رہی ہے تو مذہب کی سطح پر رہی ہے۔ سائنسی انکشافات کے جھکڑ نے روایتی مذہب کے بھوسے کو اُڑا دیا اور اس طرح انسانیت کی خدمت کی لیکن اسے اتنی شدت سے اُڑایا کہ بھوسے کے

ساتھ دانے بھی اڑ گئے۔ افسوس کی بات ہے کہ نہ سائنس کے پاس اور نہ سائنس سے وابستہ آدرش کے پاس خود کوئی ایسا دانہ ہے جو مذہب کا بدل بن سکے۔ مغرب کے علوم وافکار کا افق کائنات کے لامحدود تصور کے مقابلے میں محدود ہے اور ان محدود افقوں سے آگے جو کچھ پوشیدہ ہے وہ اس پُر اسرار کائنات کا دل ہے جو انسان کے لئے ایک بُنیادی چیز ہے۔ سائنس کا افق نیچر کے حدود میں محدود ہے۔ سائنسی آدرشوں کا افق انسان کی معاشرتی زندگی کے اندر مقیّد ہے لیکن انسانی رُوح ان حدود کی بندشوں سے آزاد ہے۔ آدمی روٹی کھاتا ہے۔ وہ ایک معاشرتی حیوان ہے لیکن وہ اس کے علاوہ بھی کچھ اور ہے۔ اس کے اندر ایک قوتِ ارادی ہے۔ ایک ضمیر ہے۔ خود آگاہی کا ادراک ہے۔ اس کا مقصد یہ ہے کہ وہ روحانی صداقتوں کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر رہے یہی اصل مرکز ہے۔ سائنس اور دوسرے معاشرتی نصب العین یہاں ناکام ہو جاتے ہیں۔ اعلیٰ مذاہب ہی روح کے حقیقی مسئلہ کو تسلیم کرتے اور انسان کی راہنمائی کرتے ہیں۔ سائنس یہاں ناکام رہتی ہے۔ سائنس کی اسی ناکامی میں مغرب کی ناکامی پوشیدہ ہے۔"

ٹوئن بی صاحب کا اعتراف بجا لیکن وہ یہ بتانا تو بھول ہی گئے کہ جب سائنس کے جھکڑ نے بھوسے کے ساتھ دانے کو بھی اُڑا دیا اور جب مذہب کی نفی سے سائنس اور ٹیکنولوجی کا آغاز ہوا تو آخر سائنس کی بیساکھیوں پر چل کر مذہب کی روح کیسے واپس آسکتی ہے؟ جیسے ہمارا منجمد نظام گلے میں ہڈی کی طرح اٹک گیا ہے اسی طرح سائنس کی ہڈی بھی مغرب کے گلے میں پھنس کر رہ گئی ہے۔ ٹوئن بی کی آواز بھی اسی لئے خود ایک تھکے ہوئے انسان کی آواز معلوم ہوتی ہے۔ تاریخ کے جدلیاتی عمل کے کیمیاوی امتزاج کی تلاش اور شدید ذہنی کشمکش کی اکھاڑ پچھاڑ ہی ہمارے اس تہذیبی تعطل کا حقیقی سبب ہے۔

اب آپ یہ سوچ رہے ہوں گے کہ میں تو ادب کی بات کر رہا تھا یہ آخر کہاں چلا آیا ممکن ہے آپ کی بات درست ہو لیکن میرا خیال تو یہ ہے کہ جب ادب مرگیا ہو، تخلیقی سوتے خشک ہو گئے ہوں اور ہمارا نظامِ خیال، جس کی قوت سے ادب اپنی تخلیقی قوت حاصل کرتا ہے، اپنا دائرہ مکمل کر چکا ہو تو نئے دائرے میں داخل ہونے کے لئے بڑے سوال اور بنیادی مسائل پر از سرِ نو غور کرنے اور اُن کا ادراک و شعور حاصل کرنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ ایسے میں ادب کے بارے میں بات کرنے کے معنی یہ ہوں گے کہ ہم مُردہ گھوڑے کی کھال میں بھوسہ بھر کر اسے زندہ سمجھنے کی مضحکہ خیز کوشش میں معروف ہیں۔ جب زندہ معاصر ادب موجود نہ ہو۔ جب ادب، زندگی کی تہذیبی اکائی کے ٹوٹ جانے کی وجہ سے، ایک اہم تخلیقی سرگرمی کی حیثیت میں باقی نہ رہا ہو۔ جب ادبی کلچر اور زندہ ادبی روایت ہی قائم نہ رہی ہو تو اس وقت ادیب اور اہلِ فکر کا سب سے اہم کام یہ ہو جاتا ہے کہ ادب کو خود ادب سے ماورا کر دے۔ اپنے بنیادی تہذیبی مسائل، انسان، معاشرہ اور کائنات ۔ کے رشتوں پر از سرِ نو غور کرے اور یہ مسائل یقیناً ادب کے نہیں "مابعد الادب" کے مسائل ہیں۔ اس وقت ہمیں ادب سے 'بالا' اور 'بعد' کے سوالوں کے جواب دینے ہیں تاکہ مابعد الادب کی مدد سے ہم زندگی کو نئے معنی دے سکیں اور تہذیبی تعطل کا حل تلاش کر سکیں۔ نیا ادب مابعد الادب ہی کی کوکھ سے جنم لے گا۔

میں نے جدلیاتی عمل کے کیمیاوی امتزاج کے مسئلہ کا کوئی قطعی جواب نہیں دیا ہے۔ لیکن صاحبو! میں تو خود آگ کی تلاش میں نکلا ہوں اور صرف اپنی رُوح کے سفر کا تھوڑا سا حال آپ کو سنایا ہے۔ آیئے ہم سب مل کر آگ کی تلاش کریں۔

(۱۹۶۵ء)

نیا ادب اور تہذیبی اکائی

جب میں عہدِ حاضر کے اُردو ادب اور ادیبوں کا خیال کرتا ہوں تو معًا مجھے اس بڑے سے بڑے غبارے کا دھیان آتا ہے جس کی ہوا نکل گئی ہو اور وہ میلی کچیلی دھجی کے مانند کسی بچے کے ہاتھ میں لٹک رہا ہو۔ اب اس غبارے کا استعمال صرف یہ ہے کہ بچے اپنے منھ سے چھوٹے چھوٹے غبارے بنائیں اور ہاتھ پر رکھ کر پٹاخ سے پھوڑیں تاکہ گھر والے چونک جائیں اور بچے مزا لیں۔ گزشتہ چار پانچ سال سے اُردو ادب کے ادیب یہی کھیل کھیل رہے ہیں۔ اردو ادب کو دیکھئے تو فقرہ بازی کی ہوا سے ننھے ننھے غبارے بنا کر پٹاخ پٹاخ کی آوازوں سے سنسنی پھیلائی جارہی ہے اور اس عمل کو نئے ادب کا نام دیا جارہا ہے۔ ادب سے سنجیدگی غائب ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ اردو ادیبوں کے سامنے فکر و ادب کا کوئی سنجیدہ مسئلہ باقی نہیں رہا ہے۔ ادیب کو آج یہ معلوم نہیں ہے کہ وہ کس کے لئے لکھ رہا ہے اور کیا لکھ رہا ہے۔ زیادہ سے زیادہ اب اس کے سامنے وہ دوسرے لکھنے والے ہیں جو ہم پیشہ ہونے کی وجہ سے اس کی تحریریں پڑھتے اور ردِ عمل بہم پہنچاتے ہیں۔ اسی لئے ادب سے متعلق جتنی تحریریں نظر آتی ہیں ان میں ایک ادیب دوسرے ادیب سے مخاطب ہے اور سنجیدہ مسائل کی جگہ ادبی سیاست نے لے لی ہے۔

ایسی بے ضرورت باتیں جو صرف قہوہ خانوں میں کی جاتی تھیں عام طور پر ادبی رسالوں میں نظر آرہی ہیں۔ شہرت کی خاطر عہدِ حاضر کے ادیب نئی نئی شکلیں بناکر سامنے آرہے ہیں تاکہ ان کی عجیب وغریب شکلوں کو دیکھ کر لوگ ان کی طرف متوجہ ہوسکیں۔ وہ کام جو پہلے سڑک کے کنارے مجمع لگانے والے مداری کرتے تھے۔ اب ڈگڈگی بجاکر ہمارے ادیب کر رہے ہیں۔ اسی کو دیکھ کر کچھ سنجیدہ ادیب ادب کی موت کا اعلان کرکے خاموش ہوگئے ہیں — آخر جب یہی چیز ادب ٹھہرے تو ادب کے علاوہ کوئی اور مفید کام کیوں نہ کیا جائے۔ ادب پڑھنے کے بجائے کرکٹ میچ کی کومنٹری کیوں نہ سُنی جائے۔ جاسوسی، فلمی رسالے کیوں نہ پڑھے جائیں اور تاش کے کھیل سے فرصت کا وقت کیوں نہ گذارا جائے۔ پہلے ادب اس لئے پڑھا جاتا تھا کہ معاشرہ ادب کے ذریعہ خود کو تلاش کرتا تھا اور فرد ادب کے ذریعہ خود کو تخلیق کرنے کا کام لیتا تھا۔ اسی لئے کتابیں خریدنا، کتابیں پڑھنا خوش مذاقی کی بات تھی۔ جب ادب انسانی فکر وشعور کو کچھ نہ دے رہا ہو تو آخر ادب کیوں پڑھا جائے۔ اب تک ادب کا کام شعوری طور سے بھی اور غیر شعوری طور سے بھی یہی رہا ہے کہ وہ زندگی سے خام مواد لے کر ایک ایسی دُنیا تخلیق کرے جس کے معنی واقدار ایک طرف ادیب کے اور رجنیل تجربے کو دوام بخشیں اور دوسری طرف زندگی میں خیر کا اضافہ کرکے خود زندگی کو تازہ دم کردے۔ لیکن یہ کام اسی وقت ہوسکتا ہے جب ادیب ادب سے سنجیدہ ہو اور زندگی سے اس کا پورا تعلق ہو۔ جو کچھ معاشرے میں ہو رہا ہے، جو کچھ معاشرے پر گزر رہی ہے، جو کچھ چھپی ہوئی خواہشات فرد کے اندر موجود ہیں نہ صرف ادیب ان سے واقف ہو بلکہ وہ یہ بھی جانتا ہو یا کم از کم جاننے کے لئے بے چین ہو کہ آخر معاشرے نے زیادہ مقدار میں نیند کی گولیاں کیوں کھالی ہیں؟ آگاہی اور بصیرت کے اسی عمل کے ذریعے

ادیبوں نے ہمیشہ احساس، جذبے اور فکر کو ایک ایسی شکل میں ایسی ترتیب کے ساتھ پیش کیا ہے جو شکل اور ترتیب خود فطرت کے پاس بھی موجود نہیں تھی۔ سچا ادب ہمیشہ معاشرے کے ساتھ بھی چلا ہے اور اسے ساتھ لے کر بھی چلا ہے۔ اس کا اظہار بھی کیا ہے اور اسے بدلا بھی ہے۔ اب اس زاویئے سے اس دور کے ادب کو دیکھئے تو یوں محسوس ہوگا کہ آگاہی و بصیرت کا عمل ہمارے ہاں بند ہو گیا ہے۔ اور وہی ادب کامیاب ہے جو کثیر الاشاعت اخباروں کے مقبول کالموں کے معیار پر پورا اترتا ہو۔ حیات و کائنات کے مسائل کا علاج صرف محض فقرے بازی کے تعویذ گنڈوں سے کیا جا رہا ہے۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اب ہمارے پاس سوچنے اور کہنے کے لئے کچھ باقی نہیں رہا ہے۔ ذہنی طور پر بے کاری محض کے اس ڈھا دینے والے احساس کو دیکھ کر یوں لگتا ہے کہ ہماری نسل، اس نسل کی کہ جو زندہ تھی، صرف بھوت ہے۔

اس صورتِ حال کا شعور حاصل کر کے آپ مجھ سے یہ سوال پوچھنے میں یقیناً حق بجانب ہوں گے کہ آخر ایسا کیوں ہے؟ اس سوال کا جواب دراصل جدید ادب کا بنیادی مسئلہ ہے۔ لیکن ادب کا بنیادی مسئلہ ہونے کے باوجود اس کا جواب ادب میں تلاش کرنا گمراہی کا وہ عمل ہے جو ہمیں کہیں نہ پہنچا سکے گا۔ ایک ایسے دور میں جب ادب شعورِ انسانی کو کچھ نہ دے رہا ہو اور اس کی حیثیت صرف بھوسی چوکر کی سی ہو کر رہ گئی ہو تخلیقی مسائل کو ادب میں تلاش کرنے کے بجائے خود زندگی اور معاشرتی نظامِ خیال و اقدار میں تلاش کرنا چاہئے جن سے ہماری زندگی عبارت ہے۔ غور کیجئے کہ کیا ہمارے لیے زندگی میں اور زندگی کے کوئی معنی باقی رہ گئے ہیں؟ جب زندگی خود اس طور پر بے معنویت کا شکار ہو گئی ہو جب زندگی میں کوئی جہت اور کوئی مقصد باقی نہ رہا ہو تو آخر ادب میں کہاں اور کیسے معنی نظر آئیں گے ــــ زندگی کی یہی بے معنویت

ہماری نسل کو تخلیقی سطح پر اندر ہی اندر گھن کی طرح کھا رہی ہے اور ہماری نسل کے کے ادیب برف کے تودوں کے پُل بنا کر اپنی تخلیقی زندگی کا راستہ طے کر رہے ہیں کیا یہ صورت بذاتِ خود تشویشناک نہیں ہے؟

اگر ادب اور زندگی کے تعلق پر ہم ایمان رکھتے ہیں تو یہ بات آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے کہ اگر معاشرہ زوال پذیر ہے' اگر معاشرے کے پاس اقدار و خیال کا صحت مند نظام باقی نہیں رہا ہے تو اس معاشرے کا ادب بھی بے جان ہوگا۔ اس لیے کہ ایک صحت مند معاشرے میں زندگی کی ہر سطح پر ادیب کے پاس کہنے کے لیے کچھ نہ کچھ ضرور ہوتا ہے۔ ہمارا اپنا معاشرہ قدم قدم پر تضاد کے بحران میں مبتلا ہے۔ خیال و عمل میں کسی قسم کا ربط نہیں ہے۔ مروجہ اقدار اور تصورِ حقیقت پر ہم ایمان نہیں رکھتے۔ ہمارا نظام خیال اتنا کھوکھلا ہو چکا ہے کہ اب وہ تخلیقی عمل میں کسی قسم کا ساتھ نہیں دے رہا ہے' آج تہذیبی و معاشرتی سطح پر اقدار و اخلاق کا کوئی ایسا زندہ نظام ہمارے پاس نہیں ہے جس پر ہم مثبت طریقے سے زندگی کا کوئی نیا قلعہ تعمیر کر سکیں۔ اسی وجہ سے سارا معاشرہ منتشر ہے۔ چیزوں کے رشتے بکھر گئے ہیں۔ جمی جمائی قدار ٹوٹ پھوٹ کر ایک ڈھیر کی صورت اختیار کر گئی ہیں۔ خیالات اور عقائد کا وہ نظام' جس پر صدیوں سے ہم یقین رکھتے چلے آئے تھے اور جو ایک تہذیبی اکائی کی حیثیت سے ہمارے شعور میں زندہ تھا' اب بے معنی اور ازکارِ رفتہ نظر آنے لگا ہے۔ سارے معاشرے میں اب کوئی چیز اپنی اصل شکل میں نظر نہیں آتی' جو کچھ نظر آتا ہے وہ اصل نہیں ہے اور جو چیز اصل ہے وہ نظر نہیں آتی۔ تضاد نے ساری زندگی کو گھیر لیا ہے اور عدمِ تحفظ کے احساس کو شدید تر بنا کر زندگی سے کام کرنے کی گرم جوشی ہی کو ختم کر دیا ہے۔ اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ جب معاشرہ اس درجہ بدحال ہو اور خود زندگی میں اہم واقعات پیش نہ آرہے ہوں تو آخر ادب میں کہاں سے آئیں گے

یہی وجہ ہے کہ ہماری نسل کے ادیب صرف خود کو دہرانے اور گلی سڑی ہڈیوں کو چوس چوس کر مزے کا احساس دلانے کا کام کر رہے ہیں۔ زندگی کی ہر سطح پر تخلیق کی آگ سرد پڑ گئی ہے اور خیال کا ارتقا بند ہو گیا ہے۔ جب صورتِ حال یہ ہو اور معاشرتی و تہذیبی اقدار وقت کے ساتھ چلنے یا وقت کو ساتھ لے کر چلنے کی صلاحیت کھو بیٹھی ہوں تو ادب میں معنی کہاں سے آئیں گے؟ آج کے ادب اور ادیب کا یہ بنیادی مسئلہ ہے۔

جب میں سوچتے سوچتے یہاں تک پہنچا تو ایک سوال میرے ضمیر میں کانٹے کی طرح کھٹکا کہ جب ادب کے زوال اور تخلیق کی آگ سرد پڑ جانے کے اسباب ہم معاشرے میں تلاش کر رہے ہیں تو آخر میر و سوداؔ کا معاشرہ بھی تو زوال پذیر معاشرہ تھا۔ اس دور میں یہ کیسے ممکن ہوا کہ اردو شاعری نے عظمت کی انتہائی بلندیوں کو چھو لیا۔ اگر معاشرے کی زوال پذیری ہمارے دور کے ادب کو بے جان اور بے معنی بنائے ہوئے ہے تو میر و سوداؔ کے زوال پذیر معاشرے نے اپنے دور کے ادب کو بے جان کیوں نہیں بنایا؟ یہ یقیناً ایک اہم سوال ہے لیکن اس کا جواب اتنا دشوار نہیں ہے جتنا بادی النظر میں دکھائی دیتا ہے۔ میر و سوداؔ کے دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ مختلف فتنے چاروں طرف سر اٹھا رہے ہیں لیکن ان کا اثر کلچر کی بنیادوں اور تہذیبی اداروں کو شدت کے ساتھ متاثر نہیں کر رہا ہے۔ کلچر کا خارجی ڈھانچا اور مروجہ اقدار پر معاشرے کا ایمان اسی طرح باقی ہے۔ ایک شہر اجڑتا ہے دوسرا شہر بستا ہے لیکن کلچر کا خارجی اور داخلی ڈھانچا بنیادی طور پر وہی رہتا ہے تصورِ حقیقت کے اعتبار سے کلچر کا اندرونی استحکام اسی طرح باقی ہے اور بیرونی حملوں اور اندرونی فتنوں کے باوجود انقلاب کا کوئی گہرا تہذیبی اثر نہیں ہے۔ میر و سوداؔ کا یہ دور تہذیبی و معاشرتی اعتبار سے انقلابی دور ہرگز نہیں ہے۔ اس کی پشت پر صدیوں

پُرانے تہذیبی ادارے اسی استحکام کے ساتھ کام کر رہے ہیں۔ سارا معاشرہ ان پر ایمان رکھتا ہے اور بحران کے باوجود معاشرہ ان اداروں کو بدلنے یا خود بدل جانے کے امکان پر نہیں سوچ رہا ہے۔ اس لیے کہ ایک ایسے معاشرے میں جہاں تہذیبی سطح پر انقلاب آ رہا ہو۔ جہاں نظام اقدار پر سے ایمان اٹھ رہا ہو اور ساتھ ساتھ معاشرہ اندر سے بدل کر اپنے تصورِ حقیقت کو بدلنے کی سوچ رہا ہو عظیم ادب کی پیدائش یقیناً ممکن نہیں رہتی۔ جب ایسا دور آتا ہے تو بڑے ادب کی پیدائش بند ہو جاتی ہے اور ادب سے صرف روں روں کی آواز آنے لگتی ہے۔

اس بات کی مزید وضاحت کے لیے یوروپ کے کلاسیکی ادب کی مثال لیجئے دانتے کی شاعری میں نشاۃ الثانیہ کے آثار نظر آتے ہیں یا درجل کی شاعری میں ایک بہتر دنیا کی خواہش کا احساس ملتا ہے لیکن اس کے باوجود ہم نہ تو دانتے اور نہ درجل کو انقلابی شاعر کہہ سکتے ہیں۔ وہ تو ان تہذیبی اداروں پر یقین کامل رکھتے ہوئے ادب تخلیق کر رہے ہیں جنہیں صدیوں سے وہ اور ان کی قوم کے افراد جانتے ہیں۔ ان ادوار میں سلطنت روما اور کیتھولک چرچ کا معاشرتی نظام، جس نے ان ادوار کو تصورِ حقیقت کا ایک زندہ نظام دیا تھا، زوال آمادہ ضرور ہے لیکن اس زوال آمادگی کے باوجود ان دونوں شاعروں کی فکر کی نوعیت یہ ہے کہ وہ انہیں پورے طور پر ایک تہذیبی اکائی کی حیثیت سے قبول کئے ہوئے ہیں۔ اگر ان کے شعور میں تہذیبی اکائی کے تعلق سے یہ استحکام باقی نہ رہتا اور ان کا ایمان ان اداروں اور اقدار پر سے اُٹھ جاتا اور وہ ایک ایسے دور میں زندہ ہوتے جسے جدید اصطلاح میں انقلاب کا نام دیا جاتا ہے تو وہ تخلیقی سطح پر یہ کام انجام نہیں دے سکتے تھے، جو انہوں نے اپنے دور میں دیا۔ ایک ایسے دور میں جب شدید قسم کا انقلاب معاشرے کو منتشر کر رہا ہو۔ اس کے تہذیبی اداروں کو بدل رہا ہو۔

مروجہ نظام خیال اپنے معنی کھو رہا ہو تو ادیب کے لیے کوئی کارنامہ انجام دینا ایک دشوار تر امر بن جاتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے میر وسودا کے دور کو دیکھئے تو حیرانی دور ہو جاتی ہے۔ اس معاشرے میں انقلاب کا تصور ذہنی طور پر صرف سطحی بحران تک محدود ہے۔ سارے تہذیبی ادارے اسی طرح جوں کے توں برقرار ہیں۔ تاریخی عمل بُنیادی طور پر معاشرے کے اندر وہ انقلاب پیدا نہیں کر رہا ہے جو تہذیبی اداروں کو اکھاڑ پھینکتا ہے اور نتیجے کے طور پر تخلیقی عمل کو مجروح کرتا ہے۔ تخلیق کی آگ کے لیے معاشرتی و تہذیبی سطح پر بُنیادی اداروں پر ایمان کا سالم و قائم ہونا ازبس ضروری ہے۔ میر وسودا کا اپنے معاشرے، اس کی اقدار اور نظام خیال سے زندہ اور مربوط رشتہ باقی ہے اور اسی لیے تہذیبی زوال کے آثار کے باوجود وہ تخلیقی سطح پر وہ کام انجام دے رہے ہیں جو ہمارے اپنے دور میں ممکن نہیں ہے۔

ہمارے اپنے معاشرے کا معاملہ میر وسودا کے دور سے بالکل مختلف ہے۔ ہمارے تہذیبی ادارے اب دم توڑ رہے ہیں۔ اقدار اور نظام خیال، یہاں تک کہ عقائد بھی اب ہمارے لیے وہ معنی نہیں رکھتے جو آج سے پندرہ بیس سال پہلے تک رکھتے تھے۔ مادی و صنعتی ترقی طویل المعیاد تصورِ تہذیب کو بدل رہی ہے۔ سائنس کے اثرات ذہن انسانی کو انتہائی تیزی کے ساتھ بدل رہے ہیں۔ آج ہم تہذیبی سطح پر اندر سے ٹوٹ گئے ہیں۔ اب ایسے میں جب زندگی کی ہر سطح پر انقلاب ہمارے عقائد، خیال، احساس اور جمے جمائے نظام کو ڈھا رہے ہوں تو اچھے اور بڑے ادب کی خواہش اس بچے کی خواہش سے کم نہیں ہے جو اس بات پر ضد کر رہا ہے کہ مجھے چندا ماموں لا دو۔

میں اکثر سوچتا ہوں کہ ہماری نسل ذہانت کے اعتبار سے اپنے اسلاف سے

ایک درجہ آگے ہے۔ سنجیدہ ادیبوں میں محنت، توجہ اور لگن کے ساتھ کام کرنے کی خواہش بھی موجود ہے۔ ہم نے پڑھنے لکھنے کو، اپنے اسلاف کی طرح، اوڑھنا بچھونا بھی بنایا ہے لیکن اس کے باوجود ہم ادب میں وہ کارنامے انجام نہیں دے رہے ہیں جو ہمارے اسلاف نے دیئے تھے۔ اس کی وجہ اگر تلاش کی جائے تو صرف یہ ہے کہ ہماری نسل تاریخ کی بے رحمی کا شکار ہے۔ ہم تاریخ کے ایک ایسے دور میں پیدا ہوئے ہیں جہاں بہت کوشش کے باوجود ہم بہت کچھ نہیں کر سکتے۔ ہمارے دور کی تاریخ نے اندرونی انقلاب کی قوتوں کو اتنا تیز کر دیا ہے کہ وہ ہمیں تنکے کی طرح بہا دیتی ہیں۔ یہ ہماری نسل کا مقدر ہے اور اسے قبول کر کے ہمیں کچھ کرنا ہوگا۔ اکثر مجھے یہ احساس ہوتا ہے کہ ہماری نسل اپنے مقدر کو قبول کر کے زیادہ سے زیادہ یہ کام کر سکتی ہے کہ وہ آنے والی نسل کے لیے خام مواد بن جائے جس پر کوئی میر، کوئی انیس، کوئی غالب، کوئی اقبال اپنی عظمت کی بنیاد قائم کر سکے۔ اسی بات کو محسوس کر کے ایڈمنڈ ولسن نے کہا تھا کہ اس ادیب کو جو طویل عرصے تک زندہ رہنے والا ادب تخلیق کرنا چاہتا ہے اپنے سعد ستاروں کا شکر گزار ہونا چاہیے۔ اگر اس وقت کوئی شدید قسم کا انقلاب اس کے اپنے ملک اور اپنے دور میں نہیں آ رہا ہے، اگر معاشرہ تغیر عظیم سے بکھر رہا ہے تو شاید وہ لکھنے کے قابل ہی نہیں رہے گا۔

برخلاف اس کے وہ شخص جو معاشرتی و تہذیبی تاریخ کے ایک ایسے دور میں پیدا ہوا ہو جہاں معاشرتی و تاریخی رجحان ایک ایسے نقطے پر جمع ہو گئے ہوں کہ کوئی شخص آئے اور ان کو ترتیب دے کر ایک شکل میں پیش کر دے جینئس کہلاتا ہے۔ اسی لیے ہربرٹ اسپنسر کا کہنا ہے کہ اس سے قبل عظیم لوگ معاشرے کی تشکیل کریں ضروری ہے کہ معاشرہ ان کی تشکیل کر چکا ہو۔ تخلیقی سطح پر کوئی کارنامہ دراصل تہذیبی عناصر کے ایک نئے کیمیائی امتزاج کا نام ہے یا پھر موجودہ کلچر میں نئے عناصر کی جذب پذیری کا نام ہے۔ اس بات سے

یہ نتیجہ نکلا کہ کوئی ایجاد، انکشاف یا ادب وفن کا کوئی کارنامہ اس وقت تک وجود میں نہیں آسکتا جب تک کلچر۔ نہ خیال و مواد کے سارے عناصر کو اس قابل نہ بنا دیا ہو کہ ان کا کیمیاوی امتزاج ممکن ہو سکے۔ پتھر کے دور میں اسٹیم انجن کی ایجاد ہرگز ممکن نہیں تھی۔ اگر وہ سارے عناصر جو بارش کا سبب بنتے ہیں یکجا ہو گئے ہیں تو بارش ضرور ہوگی۔ ہر چیز اس وقت تک تخلیقی سطح پر زندہ رہتی ہے جب تک معاشرہ اور اس کا نظام خیال زندہ اور صحت مند رہتا ہے۔ اگر معاشرہ صحت مند نہیں ہے تو اس معاشرے کا ادب نہ صرف ادب بلکہ ہر تخلیقی سرگرمی زوال پذیر ہوگی۔ اس لیے اگر آج ہمارے ادب کے پودے مرجھا گئے ہیں تو اس کے اسباب کی تلاش ہمیں اپنے معاشرے اور اپنے نظام خیال میں کرنا ہوگی۔

اب ایسے میں ایک امکانی صورت یہ ہے کہ کوئی ایسا دیو قامت مفکر ادیب پیدا ہو جو اپنی مختصر سی زندگی میں دو بڑے ادیبوں کا کام انجام دے۔ ایک کام یہ کہ وہ نئے اقدار و معانی کے پودے اپنے معاشرے کی سرزمین میں لگائے اور دوسرے یہ کہ انہیں اتنا پروان بھی چڑھا دے کہ وہ پھل دینے لگیں اور معاشرہ ان پیڑوں پر لگے ہوئے پھلوں کا ذائقہ چکھ سکے۔ جب تک یہ نہ ہوگا تخلیقی قوت صرف ہیجان کی شکل میں زندہ رہے گی اور سارا معاشرہ اسی ہیجان سے اپنی ذہنی بھوک آسودہ کر کے مٹی کے ڈھیلوں کو ادب کا نام دیتا رہے گا۔

تخلیق کی سطح پر یہ صورت حال بہت تشویشناک ہے لیکن جہاں ادیبوں نے سوچنے کا کام بند کر دیا ہو۔ جہاں ادیب خود اندھے اور بہرے ہو گئے ہوں۔ جہاں ادیب مسائل سے زیادہ مصلحتوں میں دلچسپی لینے لگے ہوں۔ جہاں ذہنی بزدلی اور سمجھوتوں نے فکر کے سوتے خشک کر دیئے ہوں وہاں ہماری نسل خام مواد بن جانے کا کام بھی انجام نہیں دے سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری نسل کے ادیبوں پر تنہائی عذاب بن کر نازل ہوئی ہے۔

ہماری آرزوئیں گونگی ہیں۔ وصل میں رنگ اڑ گیا ہے اور آج ہم تنہائی کو بھی منھ دکھانے کے قابل نہیں رہے ہیں اور بھری دنیا میں تنہا نظر آتے ہیں۔ کیا ہم یہ نہیں کر سکتے کہ جو کچھ دیکھ رہے ہیں اسے معاشرے کو بھی دکھادیں۔ جو کچھ محسوس کر رہے ہیں اسے معاشرے کو بھی محسوس کرادیں۔ آج اردو ادب کو ہرکاروں اور گورکنوں کے بجائے جری سورماؤں کی ضرورت ہے۔ ایسے جری سورما جو زندہ رہ کر موت کا تجزیہ کرنا جانتے ہوں۔ جو میر یا اقبال کی ڈیڑھ درجن خصوصیات گنوانے روایتی انداز میں غزلیں نظمیں کہنے یا بندھے ٹکے موضوعات پر افسانے ناول لکھنے کے بجائے عہدِ حاضر کے مسائل پر سوچنے کا حوصلہ رکھتے ہوں، جو عہدِ حاضر کے طوفانی دھارے اور ہلکی ہلکی پھوار دونوں سے باخبر ہوں، جو روایت کو اپنا کر روایت کو توڑنے کی قوت بھی رکھتے ہوں، جو معاشرے کو فکری مسائل میں شریک کرکے اسے تبدیلی کا نیا شعور دینے کا حوصلہ بھی رکھتے ہوں اور شاید عہدِ حاضر کے اردو ادب اور ادیبوں کا یہی سب سے اہم اور بنیادی مسئلہ ہے۔

(۱۹۶۴ء)

اَدیبؔ اَور سیاسَت

"ماضی کا فن کار ظلم و تشدّد کے موقع پر کم از کم خاموشی اختیار کر سکتا تھا ــ ہمارے اپنے زمانے میں جبر و تشدّد نے دینی شکل بدل لی ہے۔ جب صورتِ حال یہ ہو تو فن کار خاموشی یا غیر جانب داری کیسے اختیار کر سکتا ہے؟ اسے کوئی نہ کوئی راستہ، موافقت یا مخالفت کا، اختیار کرنا پڑے گا بہر حال آج کے حالات میں میرا موقف یقیناً مخالفانہ ہو گا۔"

البیئر کامیو

اس قسم کے حوالوں سے میں آپ پر کسی قسم کا رعب ڈالنے کا کوئی ارادہ نہیں رکھتا اس کے لیے تو 'نامی دوکان دار' پہلے سے موجود ہیں۔ مجھے جو کچھ کہنا ہے وہ یہ ہے کہ ایک ایسے دور میں جب ہمیں انتشار، بحران اور بے یقینی کی وجہ سے یہ احساس ہو چلا ہے کہ اب ہمارے پاس ایسی اقدار نہیں ہیں جن پر ہم ادب تخلیق کر سکیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ سر پکڑ کر بیٹھ جانے کے بجائے ہم اپنے مسائل پر غور کریں اور اپنی ساری اقدار کا از سرِ نو جائزہ لیں، انہیں پرکھیں، دیکھیں اور رد و قبول کے ذریعے اپنے رویّے کو متعین کریں تاکہ تہذیبی اقدار اس طور پر متشکل ہو سکیں کہ ہم ادب کی آگ

'بامعنی' طریقہ پر روشن رکھ سکیں۔

ہر نسل اپنا رویہ خود متعین کرتی ہے۔ اپنی شکل وصورت اور اس کے خدوخال خود ابھارتی ہے۔ ہمارے جو رویے کل تھے آج وہ 'بے معنی' ہیں۔ جو آج ہم بنائیں گے آنے والی نسلوں کے لیے وہ کل 'بے معنی' ہو جائیں گے۔ رد و قبول، اقدار کی شکست و ریخت اور پیدائش کا یہ سلسلہ جس دور میں بند ہو جاتا ہے وہ نسل نامراد ہو کر رہ جاتی ہے۔ حالی کی نسل نے اپنی اقدار خود پیدا کیں اور ان سے ادب کی آگ برسوں روشن رہ سکی۔ اقبال کی نسل نے اپنے تنقیدی معیار خود متشکل کئے اور ادب کی آگ کو روشن رکھا۔ ترقی پسندوں نے اپنے الگ معیار بنائے اور ہمارے ادب میں ایک نئی روشنی کا ظہور ہو گیا۔ آزادی کے بعد چند مہین سی آوازوں نے اپنے خدوخال اُبھارے اور ان سے ادب کے چراغوں کی لو کچھ دیر اور ٹمٹماتی رہی۔ اب ہماری نسل اپنی باری آنے پر اپنے پیش روؤں کو کوسنے کاٹنے کا کام تو ضرور کر رہی ہے لیکن تاریخ سے سبق لے کر اس نے سنجیدگی اور فکر کے ساتھ اپنے تنقیدی سانچے، اپنی اقدار اور اپنے رویے اب تک نہیں بنائے ہیں۔ ہمیں چاہیئے تو یہ تھا کہ ہم اپنے خیالات واقدار کا جائزہ لیتے۔ ان پر سوچتے اور غور کرتے۔ بغیر رویہ متعین کئے ہم ایک قدم بھی تو نہیں بڑھا سکتے! اور باتیں تو بعد کی ہیں۔ وہ چیزیں جو ہماری زندگی میں بنیادی حیثیت رکھتی ہیں، جو ہماری زندگی کو موڑتی اور متاثر کرتی ہیں ان کے بارے میں تو ہمارا رویہ واضح ہونا ہی چاہیئے۔ ادیب اور سیاست کا مسئلہ بھی اسی نوعیت کا بنیادی مسئلہ ہے۔

ادیب اور سیاست کے بارے میں عام طور پر دو رویے پائے جاتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ ادیب کو بھی 'طالب علموں کی طرح' سیاست میں حصہ نہیں لینا چاہیئے اور اسے صرف اپنے کام سے کام رکھنا چاہیئے۔ کام سے کام رکھنے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ اُسے ادب کی پیدائش کو جاری رکھنا چاہیئے اور بس۔ یہ وہ لوگ ہیں جو ادب کو ایک

ایسی چیز سمجھتے ہیں جس کا تعلق اس کے گرد وپیش کے ہونے والے واقعات سے بالکل نہیں ہوتا۔ وہ تو انسان کے اندر جو خلائیں ہیں، وہاں سے ایک دم اُبل کر باہر آجاتا ہے بالکل ایسے جیسے باسی کڑھی میں اُبال۔ حالانکہ میرا اپنا خیال تو یہ ہے، اور آپ بھی اس سے اتفاق کریں گے کہ ادیب معاشرہ کے حالات، عوامل، واقعات سے الگ تھلگ رہ کر ادب تخلیق نہیں کرسکتا۔ ادب من وسلویٰ تو ہے نہیں کہ خوانوں میں رکھا ہوا آسمانوں کی بلندیوں سے زمین کی پستیوں میں خود بخود اُتر آئے اور بھوکے بندے اس پر ٹوٹ ٹوٹ کر گرنے لگیں۔ اگر آپ یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ ادب میں روح عصر ہوتی ہے جس کے اظہار سے وہ ذہن انسانی کو غیر محسوس طور پر متاثر بھی کرتا ہے اور بدلتا بھی جاتا ہے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ادب کا تعلق اس معاشرہ سے، اس معاشرہ کے انسان سے جن کے لیے وہ لکھا جارہا ہے بہت گہرا اور براہِ راست ہوتا ہے۔ پھر ادب ہونے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ صرف 'مقامی انسان' کے لیے نہیں بلکہ عام عالم انسانیت کے لیے بھی کسی اہمیت کا حامل ہو۔ اسی لیے ادب میں انسانی رشتے اپنے وسیع ترین پہلوؤں کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ یہی وہ چیز ہے جو ادب کو اور دوسری تحریروں سے بلند اور زمان ومکان کی قید سے آزاد کر دیتی ہے اور کسی ایک زبان، ایک تہذیب اور معاشرہ کا ادب دوسری زبانوں، دوسری تہذیبوں اور دوسرے معاشروں کے لیے بھی غیر معمولی اہمیت کا حامل ہو جاتا ہے اور ایک سعدی، ایک حافظ، ایک غالب، ایک اقبال، ایک شیکسپیئر، ایک پروست اور ایک ایلیٹ ہم سب کی میراث بن جاتا ہے۔ بہر حال ادب کو سیاست سے اس طرح منقطع کر دینا بڑے 'بھولے پن' کی بات ہے۔ آپ چاہیں تو آسانی کے لیے اسے 'نافہمی' بھی کہہ سکتے ہیں۔ ہمارے ایک 'نامی ادیب' کے ساتھ اسی قسم کا ایک ناخوش گوار واقعہ

پیش آیا۔ صاحب موصوف کو اپنے ملک کے دانشور کی حیثیت سے فرانس جانے کا موقع میسر آیا۔ فرانس جاتے وقت جہاں آدمی ہزار باتیں دل میں سوچتا ہے، وہاں انہوں نے یہ بھی سوچا کہ چلو لگے ہاتھ سارتر صاحب سے بھی ملاقات کر لی جائے۔ جس زمانے میں سارتر سے ان کی ملاقات ہوئی اس وقت ہنگری کا مسئلہ اس قدر شدت اختیار کئے ہوئے تھا کہ سارے فرانس کے ادیب اور دانشور اپنے اپنے خیالات کا اظہار کر رہے تھے۔ سارتر صاحب نے ان سے بھی یہ پوچھا کہ کیوں صاحب ہنگری کے مسئلہ کے بارے میں آپ کا اور آپ کے ملک کا کیا رویّہ ہے؟ یہ سوال سُن کر ان کے دل میں ہزار قسم کے وسوسے آئے اور پھر بڑے بھولے پن سے وہ بولے کہ "ہم تو ادیب ہیں ہمیں سیاست سے کیا تعلق"! سارتر نے یہ سن کر بڑی تیزی سے اپنا ہاتھ بڑھایا اور موصوف کو خدا حافظ کہہ دیا۔ اب یہ صاحب سارے لاہور میں سارتر کو گالیاں دیتے پھرتے ہیں۔ بہر حال یہ تو ان کا ذاتی معاملہ ہے ہمیں اس سے کیا بحث۔ ہمیں تو یہاں صرف اس بات سے تعلق ہے کہ کیا ہمارے ملک کے ادیبوں کا واقعی یہی رویّہ ہے؟ کیا ہمارے ملک کے ادیب واقعات اور ان سیاسی تبدیلیوں سے متاثر نہیں ہوتے؟ کیا ملکی اور غیر ملکی واقعات ان کے احساس کی دنیا کو حرکت میں نہیں لاتے؟ کیا وہ سب کے سب ذہنی طور پر مجہول ہیں؟

دوسرا رویّہ یہ ہے کہ ادب کو براہِ راست سیاست کا ایک حصّہ ہونا چاہیئے اور ادب کو ملکی و قومی ترقی میں ہاتھ بٹانے کے لیے استعمال کرنا چاہیئے۔ ادب کو ہڑتالوں، جلسوں، ملکی پیداوار بڑھانے اور معاشی ناانصافیوں اور سرمایہ دارانہ استحصال کے خلاف نفرت پیدا کرنے کے لیے استعمال کرنا چاہیئے۔ اس رویّے کے حامل یا تو سرکاری حکام ہیں یا پھر وہ ادیب ہیں جو خود کو کمیونسٹ کہتے ہیں۔ میں

اس برادری میں اُن مسلمان ادیبوں، کو بھی شامل کرنے کا شرف حاصل کرنا پڑا جو اسلام کا بول بالا کرنے کے لیے اسلامی نظمیں، غزلیں اور افسانے لکھتے ہیں اور اسلامی و اصلاحی ناول تخلیق کرتے ہیں ۔۔۔ جن کے سامنے ایک مقصد ہے ایک جماعت ہے اور ادیب اس مقصد اور اس جماعت کا آلۂ کار ہے۔ یعنی اللّٰہ باقی، باقی ہوس۔ ان ادیبوں کو آپ سہولت کی خاطر، ' ہرکارہ ' کا نام دے سکتے ہیں۔

یہ ادیب اس بات کا سہارا لیتے ہیں کہ ایسے زمانے میں جب انسانیت سِسک سِسک کر دم توڑ رہی ہے ادب ہاتھ باندھ کر کیسے الگ کھڑا ہو سکتا ہے۔ یہاں ادب کے معنی ہیں مصلحت کوشی اور پروپگنڈا۔ ان ادیبوں کا یہ بھی کہنا ہے کہ اگر ہم نے برسرِ اقتدار طبقے کو الگ چھوڑ دیا تو خدا جانے یہ کیا کر بیٹھیں۔ گویا وہ خود کو پاسبانِ عقل سمجھتے ہیں۔ طرفہ تماشا یہ ہے کہ سیاست داں خود بھی یہی چاہتا ہے کہ ادیب ان کے ساتھ رہیں تاکہ انہیں آلۂ کار بنا کر اپنے اور اپنی جماعت کے نظریات کو آگے بڑھایا جا سکے۔ ایسے ادیب اندھیرے میں سیٹیاں بجاتے ہیں۔ پہلی قسم کا ادب بے اثر اور کھوکھلا ہے اور دوسری قسم کا ادب ناقابلِ برداشت حد تک بے مزہ اور جھوٹا۔ جسے پڑھتے وقت جماہیاں آنے لگتی ہیں۔ ادب سب کچھ ہوتے ہوئے بھی اپنی وفاداری صرف ادب ہی سے قائم رکھتا ہے اور اسی کے سامنے جواب دہ ہے۔ جب وہ اپنی وفاداری کا رشتہ ناتا کسی دوسری چیز سے جوڑنے لگتا ہے تو وہ ادب نہیں رہتا۔ ایسے ادیب مصلحت کوش ہو کر جو محسوس کرتے ہیں وہ کہتے نہیں ہیں اور جو کچھ کہتے ہیں وہ محسوس نہیں کرتے۔ ہمارے اپنے زمانے میں ادب کے دیوالیہ پن ہونے کا سبب بھی یہی ہے کہ ایک طرف وہ بالکل الگ تھلگ ہو کر اپنا وجود باقی رکھنا چاہتا ہے اور دوسری طرف وہ ' ہرکارہ ' بن کر ان

پھیکی اور بے معنی تحریروں کو ادب کا نام دیتا ہے۔

اب یہاں قدرتی طور پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب یہ دونوں رویّے ادب کے مفاد کے منافی ہیں تو پھر ادیب کو کیا کرنا چاہیئے؟ وہ سیاسی واقعات میں دل چسپی لے تو اس کی کیا نوعیت ہونی چاہیئے اور ان سب چیزوں سے اسے کس طور پر اپنا رویّہ متعین کرنا چاہیئے تاکہ ایک طرف اس کی تحریریں عہد حاضر کی روح کا اظہار کر سکیں اور ساتھ ساتھ ادب بھی رہیں۔ مجھے اس سلسلہ میں آندرے مارو کی بات بہت پسند ہے اور میرا خیال ہے کہ ہماری نسل کے ادیبوں کا یہی رویّہ ہونا چاہیئے۔ اس کا خیال ہے کہ ہیجان، جوش و خروش اور شدید جذبات ادب پارہ کو خراب نہیں کرتے البتہ ان کو ثابت کرنے کی کوشش، سب کئے دھرے پر پانی پھیر دیتی ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ وہ ادیب جو کسی خاص جماعت کا آلۂ کار بن کر ان مخصوص نظریات اور لائحہ عمل کو ثابت کرنے کی کوشش میں ادب کو استعمال کرتا ہے وہ ادب سے وفادار نہیں رہتا اور وہ ادیب جو ان واقعات و نظریات کو ثابت کرنے کی کوشش کے بجائے ان کو اپنی شخصیت میں رسا بسا لیتا ہے وہ بڑا ادب پیدا کرنے کا اہل رہتا ہے۔ اقبال کی شاعری کا حصہ جو ثابت کرنے کی کوشش سے الگ ہے بڑے ادب کے ذیل میں آتا ہے۔ باہر کے ادب سے میں نے جان بوجھ کر مثال پیش نہیں کی ہے ورنہ میں کم از کم سارتر کا سیاسی ڈرامہ (Keans) تو مثال کے طور پر ضرور پیش کرتا۔

ان سب باتوں کا یہ مطلب ہوا کہ قومی و عالمی مسائل حاضرہ پر ادیب کی نظر ہونی چاہیئے۔ نہ صرف ان پر نظر ہونی چاہیئے بلکہ جہاں تک ممکن ہو اس سلسلے میں اسے اتنی دل چسپی ہونی چاہیئے کہ وہ اپنے احساسات و جذبات کے ذریعے ہر بار ایک نئی قوت، نیا لہجہ، الفاظ، استعارے اور امیجز حاصل کر

رہے۔ سیاسی مسائل کے بارے میں اس کے اپنے خیالات، اپنا نقطۂ نظر ہونا چاہیئے جس پر وہ نظرِ ثانی کرنے کے لیے ہر وقت آمادہ رہے تاکہ وہ اپنے اندر آزادی کی فضا کو بھی محسوس کر سکے۔ ساتھ ساتھ اپنے نقطۂ نظر کو ثابت کرنے کی کوشش میں اسے اپنے فن کو استعمال نہیں کرنا چاہیئے۔ اس کے لئے اور بہت سے راستے ہیں۔ وہ گرما گرم بحث سے اپنے سطحی جذبات کو آسودہ کر سکتا ہے اور اس طرح اپنے ذہن کو زیادہ بڑے کام کے لیے صاف کر کے تیار کر سکتا ہے۔ اگر اس سے بھی آسودگی میسر نہیں آتی تو وہ کسی اخبار یا کسی ہفت روزہ میں ایک آدھ مضمون لکھ کر نجات حاصل کر سکتا ہے۔ میرا اپنا خیال ہے کہ ادیب کو چاہیئے کہ وہ کسی جماعت کا باقاعدہ رکن بھی نہ ہو۔ اس کی ہمدردیاں کسی ایک جماعت کے ساتھ ہو سکتی ہیں لیکن وہ اس کا رکن بن کر اس کا نظم وضبط اپنے اوپر عائد نہ کرے۔ میرا اپنا خیال تو یہ بھی ہے کہ اسے کسی قیمت پر بھی کسی طرح سیاست میں عملی طور پر حصّہ نہیں لینا چاہیئے۔ یہ چیز اس کے اور اس کے فن کے لیے سب سے زیادہ مہلک ہے۔ اس سلسلے میں اقبالؔ نے ایک بڑی دل لگتی بات کہی۔ مولانا محمد علی نے ایک دفعہ اقبالؔ سے کہا کہ آپ شعر و شاعری تو خوب کرتے ہیں لیکن کم از کم آپ سیاست میں بھی تو عملاً حصّہ لیا کیجئے۔ اقبالؔ نے یہ سن کر جواب دیا: "مولانا! آپ کی بات تو ٹھیک ہے۔ لیکن آپ ذرا یہ تو بتایئے کہ اگر قوالی کی محفل میں خود قوال کو حال آجائے تو کیا ہوگا؟" اقبالؔ کا جواب ہر اس ادیب کے ذہنی رویے کی ترجمانی کرتا ہے جسے اپنا فن عزیز ہے اور جو ادب کی ماہیت سے پورے طور پر واقف ہے۔ وہ ادیب جو سیاست میں عملی طور پر حصّہ لیتے ہیں ان کا حشر بھی وہی ہوتا ہے جو اس قوال کا ہوتا ہے جسے خود حال آنے لگے — فارمولے بازی اور نظریہ پرستی ادب کے لیے سب سے مہلک چیز ہے۔ اس سے وقتی طور پر واہ

واہ ضرور ہو جاتی ہے۔ داد بھی مل جاتی ہے لیکن ادیب اپنے پیشے اور اس کے تقاضوں سے دور ہو جاتا ہے۔

بات فرسودہ سی ہو گئی ہے لیکن جی چاہتا ہے کہ اس کا پھر سے اعادہ کیا جائے تاکہ بات کے سمجھنے میں آسانی ہو۔ میں چونکہ مارکسی ادیبوں کو اس قسم کے ادب کا نمائندہ سمجھتا ہوں اس لیے انہیں اگر مثال کے طور پر یہاں پیش کر دیا جائے تو کچھ ایسی برائی نہیں ہے۔ مارکسی ادیب اس بات پر زور دیتے ہیں کہ معاشی عوامل ہماری زندگی کے رجحانات و میلانات کی بنیاد ہیں اور یہ کہہ کر وہ اپنے نظریات کو ادب پر بھی چسپاں کر دیتے ہیں حالانکہ مارکس اور اینگلز نے خود معاشرتی و معاشی فارموں کو ادب و فن پر چسپاں کرنے کی کبھی کوشش نہیں کی۔ مارکس کا خیال تو یہ تھا کہ شاعر چونکہ اوریجنل ہوتے ہیں اس لیے انہیں ان کے اپنے راستے چلنے دینا چاہیے اور ان پر وہ معیار عائد نہیں کرنے چاہئیں جو عام طور پر دوسروں پر کیے جاتے ہیں مارکس نے بھی ادیب و فن کار کو آزادی دی ہے اس لیے کہ وہ جانتا تھا کہ سچے ادیبوں کے خیالات معاشی عوامل اور خود زندگی کو بدل کر رکھ دیتے ہیں۔ یہ ایک چھوٹی سی جماعت ہے۔ یہ اگر آرٹ کار نہ بنے تو انہیں معافی دے دی جائے۔ اینگلز نے اپنے ایک خط میں واضح طور پر لکھا ہے کہ

> "آپ نے کھلے بندوں اس بات کی ضرورت محسوس کی ہے کہ آپ ایک خاص نظریہ کی حمایت کریں اور اپنی رائے سے دنیا کو علی الاعلان واقف کرائیں۔ میرا ایمان تو یہ ہے کہ کوئی رائے، کوئی رجحان بذاتِ خود واقعات و افراد کے عمل سے پیدا ہونا چاہیئے تاکہ اس طور پر جس طرح آپ نے پیش کیا ہے شاعر کا یہ شیوہ نہیں کہ وہ اپنے پڑھنے والوں کے سامنے مستقبل

کی آویزشوں کا تاریخی حل تیار مال کے طور پر پیش کردے"۔

ٹراٹسکی خود پرولتاری کلچر کو خطرناک اصطلاح سمجھتا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ پرولتاری ڈکٹیٹر شپ ایک عارضی دور ہے اور ایک راستہ ہے جس سے ہوکر ہم ایک ایسے کلچر کی طرف قدم بڑھا سکیں گے جو طبقوں سے بلند ہو۔ یہی وہ کلچر ہوگا جسے پہلا حقیقی انسانی کلچر کہا جاسکے گا۔ اس نے خاص طور پر اس بات پر زور دیا تھا کہ کمیونزم کے پاس اب تک کوئی فن کارانہ کلچر نہیں ہے۔ صرف سیاسی کلچر ہے۔ دراصل یہ بات ان کمیونسٹ رہنماؤں کے ذہن میں بھی جو بین الاقوامی کمیونزم پر ایمان رکھتے تھے لیکن لینن کے مرنے کے بعد جیسے جیسے بین الاقوامی کمیونزم کا تصور زائل ہوکر سوویٹ روس میں 'قومی کمیونزم' کا تصور نکھرنے لگا، فن کارانہ کلچر کے بجائے صرف سیاسی کلچر ان کی زندگی اور معاشرہ کا اوڑھنا بچھونا ہوکر رہ گیا۔ جب تک کمیونزم ایک آدرش کی حیثیت سے بین الاقوامی کمیونزم رہا اس وقت تک دنیا کے ہر گوشے کے دانشور اس سے وابستہ ہوتے رہے لیکن جب اس نے صرف قومیت کا روپ دھار لیا تو اس کی دل کشی اور جاذبیت بھی ختم ہوگئی اور ادب و فن بھی سیاسی کلچر کا آلۂ کار بن کر صرف مخصوص مقاصد و نظریات کو ثابت کرنے کی کوشش میں لگ گیا۔

اگر دیکھا جائے تو یہی عمل بذات خود اسلام کے زوال کا باعث بنا۔ اسلام بھی اس وقت تک پھیلتا رہا۔ جب تک بتانِ رنگ و بو 'توڑنے' کا کام جاری رہا اور جب یہ آدرش بدل کر بتانِ رنگ و بو 'جوڑنے' کے کام میں لگ گیا اسلام کی سرحدیں سکڑنے لگیں۔ ہمارے اپنے ملک میں بھی اس وقت یہی عمل بڑی تیزی کے ساتھ ہو رہا ہے۔ چونکہ ہمارے اسفل جذبات کو بتانِ رنگ و بو کے جوڑنے سے آسودگی مل رہی ہے اس لیے وہ تہذیبی یک جہتی جس کا آدرش لے کر ہم نے آہا

ملک کو جنم دیا تھا ہم سے سایہ کی طرح دور ہوتی جا رہی ہے۔ ایسے موقع پر ادیب ہی غور و فکر اور رویوں کے ذریعہ اقدار کو سامنے لا سکتا ہے لیکن آلۂ کار یا ہرکارہ بن کر نہیں بلکہ ایک آزاد فرد کی حیثیت سے جو اپنی بات بغیر مصلحت کوشی اور بغیر کرنے کی کوشش کے آزادی کے ساتھ کہہ سکے۔ ہماری نسل کا یہی سیاسی رویہ ہونا چاہیئے۔ اگر ہم اپنے دور میں زندہ نہیں ہیں تو ہم پھر کسی دور میں بھی زندہ نہیں رہیں گے۔ جو لوگ مستقبل کے لیے ادب پیدا کر رہے ہیں وہ جنت میں اپنے لیے جگہ بنا رہے ہوں تو بنا رہے ہوں اس دنیا، اس معاشرہ میں ان کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔

اب اس بات کا ایک پہلو اور دیکھئے جس سے ادیب کو، اس رویہ کو اختیار کرنے کے بعد، نئی نئی مشکلات کا سامنا ہوگا۔ کسی معاشرہ میں کلچر کے علم بردار دو ہوتے ہیں — ایک سیاست داں اور دوسرے ادیب و مفکر۔ ان دونوں کا تعلق براہ راست اپنے لوگوں اور اپنے معاشرہ سے ہوتا ہے۔ سیاست دانوں میں یا تو ڈکٹیٹر ہوتے ہیں، جو بحران اور معاشی انتشار سے فائدہ اٹھا کر قوت حاصل کر لیتے ہیں یا پھر 'ڈیموکریٹ' ہوتے ہیں۔ اول الذکر اپنے مقاصد کو اپنی قوت اور پروپیگنڈے کے زور سے نافذ کرتا ہے۔ ڈیموکریٹ عوام کی اکثریت کی خواہشات کو عملی شکل دیتا ہے۔ اب رہا ادیب تو وہ اپنے پیشہ کی وجہ سے ڈکٹیٹر کا ساتھ تو دے نہیں سکتا۔ ڈیموکریٹ کا ساتھ اس کے لیے اس واسطے بے معنی ہو جاتا ہے کہ ڈیموکریٹ دراصل وہ کرتا ہے جو عوام چاہتے ہیں۔ وہ ان کا نمائندہ ہے۔ ادیب یہاں ایک عجیب مخمصہ میں پھنس کر رہ جاتا ہے۔ اس کا اصل کام تو دراصل یہ ہے کہ وہ اپنی آزاد فکر اور تجربوں کے اظہار سے معاشرہ میں ایک نئی قوت آگاہی پیدا کرتا رہے۔ معاشرہ کے ذہن کو آہستہ آہستہ بدلتا رہے تاکہ اس تبدیلی سے نیا دماغ 'پیدا ہوتا رہے اور یہ سلسلہ کبھی بند نہ ہونے پائے۔ ساتھ ساتھ معاشرہ میں

خیالات کی دنیا سے دل چسپی پیدا کرے اور اس دُنیا کے وسیع تجربوں کو اپنے فن کے ذریعہ ظاہر کرے۔ یہ کام ایک طرف تو سچی لگن اور پکی دُھن کا کام ہے اور دوسری طرف مادی آسائشوں سے محرومی کا نام ہے۔ یہاں پہنچ کر اکثر ادیبوں کے قدم لڑکھڑانے لگتے ہیں۔ اسی لیے اکثر ادیب اپنا منصب بھول کر یا تو روزن برگ کی طرح ہٹلر کے آلۂ کار بن جاتے ہیں اور دولت، عزت وشہرت سے مالا مال ہو جاتے ہیں یا پھر ہیگل کی طرح شاہِ وقت کو خوش کرنے کے لیے چلتے چلتے بہک جاتے ہیں اور پروشین اسٹیٹ کو آئیڈیل اسٹیٹ کہنے لگتے ہیں۔ لیکن اس کے علاوہ کچھ ادیب ایسے بھی ہیں جو والٹیر، روسو، سرسید، حالی اور شاہ ولی اللہ کی طرح نہ تو کسی سیاسی جماعت سے وابستہ ہوتے ہیں اور نہ اپنے فکر و فن کو کسی کا پابند بناتے ہیں۔ یہی وہ آزاد منش لوگ ہیں جو معاشرتی ترقی کے ذمہ دار ہیں۔ اور معاشرہ میں بہتر آدمی کو جنم دینے کا سبب بنتے ہیں۔ ادیب کے لیے یہی رویّہ اچھا ہے کہ وہ خود کو کسی کا پابند نہ بنائے۔ وہ سب سے آزاد رہے حتّیٰ کہ اپنے تعصبات اور اپنی ذات سے بھی۔ اپنے نظریات پر نظرِ ثانی کرنے کے لیے ہر وقت آمادہ رہے۔ ایسے میں ظاہر ہے کہ مخالفت اس کا مقدر ہو گی۔ لیکن دائمی مخالفت دائمی مطابقت اور تعمیل (Conformity) سے یقیناً بہتر ہے۔

ادیبوں نے ہمیشہ اپنے زمانے کو متاثر کیا ہے۔ اسے بدلا ہے۔ اسے نیا دماغ اور نئی فکر دی ہے۔ اسے پھیلایا اور بڑا کیا ہے اسے گہرائی دی ہے اور ہمیشہ 'عظیم احمقوں' کے سامنے 'نہیں' کہنے کی جرأت کی ہے۔ مخالفت کو اپنا مقدر سمجھ کر ہماری نسل کے ادیبوں کو بھی اپنے اندر 'نہیں' کہنے کی جرأت پیدا کرنی چاہئے ورنہ اب کی جکی تہذیب کے گندے نالے پر یونہی رواں رواں کرتی بغیر دھن کے چلتی رہے گی اور ایسے میں پھر ہمارا اور ہماری تہذیب کا خدا ہی حافظ ہے۔

(۱۹۶۲ء)

ادیب کی سماجی ذمّہ داری

میرے ساتھ یہ بڑی مشکل ہے کہ جب کوئی مجھ سے کسی موضوع پر کچھ لکھنے کی فرمائش کرتا ہے تو نہ معلوم کیوں مجھے مذاق سوجھنے لگتا ہے۔ معلوم نہیں یہ موسم کی تبدیلی کا اثر ہے یا میری اپنی تربیت کی خرابی کا۔ اس کمرے میں ملک بھر کے چیدہ چیدہ دانشور جمع ہیں۔ جو ممکن ہے میری اس سنجیدگی سے ناراض ہو جائیں لیکن مجھے اس بات سے اطمینان ہے کہ میرے کمرے کے دروازے بند ہیں۔ باہر کی ہوا دریچوں کے راستے سے اندر آ رہی ہے لیکن اندر کی ہوا کا گزر باہر نہیں ہو رہا ہے۔ ممکن ہے یہ محض میری غلط فہمی ہو۔ لیکن میں کم از کم یہ سوچ کر اطمینان کا سانس لے رہا ہوں اور کچھ یوں محسوس کر رہا ہوں کہ راستہ صاف ہے ٹریفک سگنل سے ہری روشنی نکل رہی ہے۔ ہری روشنی جو ہرے رنگ سے بنی ہے اور ہرا رنگ جو ہمارا قومی رنگ ہے۔ گنبدِ خضرا سے لے کر پاکستان کے سبز پرچم تک۔ ایک ستارہ ایک ہلال اس پرچم کو دیکھ کر مجھ میں جوش کا جذبہ اور آزادی کی لہر پیدا ہونے لگتی ہے اور میں اہلِ دانش اور پروفیسروں کی صفوں میں بیٹھ کر خود کو بھی غلطی سے دانشور سمجھنے لگتا ہوں۔ انا کی یہ جھوٹی تسکین بھی کیا خوب صورت بلا ہے۔ اچھے لوگوں کی پہچان یہ ہے کہ وہ بروں میں بھی اچھائیاں ڈھونڈھ نکالتے ہیں اور یہ میرا مغالطہ نہیں ہے

کہ آپ سب اہل علم اچھے لوگ ہیں۔

اگر آپ کو میری اس بات سے اتفاق ہے تو مجھے یہ کہنے کی اجازت دیجئے کہ یہاں ملک بھر کے اہل علم اور دانشور ایک ایسے عظیم الشان موضوع پر اظہار خیال کے لئے جمع ہوئے ہیں جس پر میرا اپنا خیال ہے کہ سرے سے سوچنے کی ضرورت ہی نہیں ہے۔ واضح رہے کہ میں نے سوچنے کا لفظ استعمال کیا ہے اور اس لفظ کو استعمال کرنے کی وجہ یہ ہے کہ ایک لکھنے والے کی حیثیت سے آپ کو بھی اور حُسنِ اتفاق سے مجھے بھی اپنی ذمّہ داریاں معلوم ہیں۔ میری طرح آپ کو یہ بھی معلوم ہے کہ پنجرے میں ایک عرصہ تک بند رہ کر بے چارے پرندے کے کیا جذبات ہوتے ہیں۔ ایسے میں پرندے کی قوّتِ پرواز کیا رہ جاتی ہے اور پھر وہ ذمّہ داری کا مفہوم کیا سے کیا سمجھنے لگتا ہے؟ آخر اس کی اس سے بڑی ذمّہ داری اور کیا ہوگی کہ وہ کھائے پیئے اور مزے کرے۔ فیملی پلاننگ پر عمل کرے۔ اپنے منہ میاں مٹھو بنے۔ تمغے اور انعامات حاصل کرے اور اپنے پنجرے کی خوب صورتی پر خوب خوب اترائے۔ اگر یہ بات ٹھیک ہے اور آپ صدق دل سے مجھ سے اتفاق بھی کرتے ہیں تو ایسے میں بقول داغ ادیب کی ذمّہ داری صرف یہ رہ جاتی ہے کہ ؎

خیر خواب کی مناتے ہیں … جس کا کھاتے ہیں اس کا گاتے ہیں

یہاں ممکن ہے کہ آپ سب اہل علم میرے پیچھے ہاتھ دھو کر پڑ جائیں اور کہنے لگیں کہ یہ جو تم ہمیں آئینہ دکھا کر ہم سے کہہ رہے ہو کہ یہ شکلیں ہماری ہیں۔ یہ سب جھوٹ ہے۔ سراسر بہتان ہے۔ ہم ایسے نہیں ہیں۔ ہم تو خدا کی قسم زندہ لوگ ہیں ہمارا اوڑھنا بچھونا تو سچ بولنا ہے۔ خدارا ایسا مت کہو۔ آپ کی یہ حالت دیکھ کر میں نہایت بے باکی سے اس امر کا اعتراف کرتا ہوں کہ آپ سب سچے لوگ ہیں اور آج میرا بھی یہی جی

چاہتا ہے کہ آپ سے سچی سچی باتیں کروں۔ اس 'آپ میں 'میں' بھی شامل ہوں۔ آپ جانتے ہی ہیں کہ جمع غائب میں اکثر واحد متکلم بھی شامل ہو جاتا ہے۔ قرانِ السعدین شاید اسی لمحہ کا نام ہے جب آپ اور 'میں' مل کر ایک وحدت بن جاتے ہیں۔ صاحبو! ہماری نسل ایک ایسے ہی دَور سے گزر رہی ہے جہاں ہر چیز کی شکل دھندلا گئی ہے۔ جہاں ہر قدر بے معنی نظر آنے لگتی ہے۔ اور جہاں بے یقینی اور الجھاؤ نے ذہن کو گہر آلود کر دیا ہے۔ جب معاشرہ کا یہ حال ہو تو اسی وقت ادیب کی ذمہ داری اور اس سے حلفِ وفاداری اٹھوانے کے مسائل سامنے آتے ہیں اور یہ معاشرہ کا وہ دور ہوتا ہے جہاں معاشرہ کی عملی قوتوں کے تصورات اور اقدار، ادیب کے تصورات اور اقدار سے مختلف ہو جاتے ہیں۔ جب معاشرہ میں ہم آہنگی ہو تو معاشرہ ادیب کو اور ادیب معاشرہ کو متاثر کرتے رہتے ہیں۔ شیروانی والے مولانا حالی سے لے کمبل والے اقبال تک معاشرہ اور ادیب میں ہم آہنگی کا تصوّر باقی تھا اور اس کا نتیجہ یہ ملک ہے جس کے سبز پرچم پر ایک ہلال اور ایک ستارہ بنا ہوا ہے۔ ایسے زمانے میں جب یہ ہم آہنگی موجود ہو تو معاشرہ کے ذہن میں کبھی یہ بات نہیں آتی کہ وہ ادیب سے یہ مطالبہ کرے کہ تم ہمارے مطابق بن جاؤ۔ ہمارے کہنے پر عمل کرو جو ہم کہیں اسے سچ جانو اور پھر بزعم خود یہ سبز باغ بھی دکھلائے کہ ایسا کرنے سے ملک ترقی کرے گا۔ سڑکیں کشادہ ہو جائیں گی ہر جگہ چمنیوں میں سے دُھواں نکلنے لگے گا اور پھر راوی چین ہی چین لکھتا ہے۔

گویا اس سوال سے ایک طرف تو اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ معاشرہ میں ہم آہنگی نہیں ہے اور معاشرہ اندر سے کھوکھلا ہے اور ہر شخص خود کو اکیلا اکیلا محسوس کر رہا ہے اور دوسری طرف یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اس وقت معاشرہ کو اندر سے یہ ضرورت محسوس ہو رہی ہے کہ موجودہ معاشرہ کے سارے ادارے

اور اخلاقیات اور اقدار کا ازسرِ نو جائزہ لے کر انہیں سمجھائے تاکہ نئی اقدار کی تشکیل ممکن ہو سکے۔ اب ایسے میں آپ خود سوچیے کہ اگر ادیب بھی سماجی ذمہ داری کا وہی مفہوم لینے لگے جس کی اس سے معاشرہ یا برسرِ اقتدار طبقہ توقع رکھتا ہے تو پھر معاشرہ اپنی اقدار کا کیسے جائزہ لے سکے گا اور نئی اقدار کیسے متشکل کی جا سکیں گی۔ یہ ایک ایسا اہم سوال ہے جس پر ہم سب لوگوں کو نہایت سنجیدگی سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔ اور اگر آپ سنیں تو سارے معاشرہ کا ہر ذرّہ مُنھ کھولے یہی کہہ رہا ہے کہ آپ نے کیا سوچا، آپ نے کیا محسوس کیا۔ خدارا ایمانداری سے بتا دو۔ دیکھو قسم ہے تمہیں جو مصلحت برتو۔ میں خود سے بیزار ہوں میں تنگ آچکا ہوں مجھے جلد بتاؤ۔

اب آپ خود ہی فیصلہ کیجیے کہ ایسے میں معاشرتی ذمّہ داری کا مفہوم بدل کر کیا سے کیا ہو جاتا ہے۔ ذمّہ داری کا ایک عام مفہوم تو یہ ہے کہ انسان پُر امن طریقے سے رہے اور ایک اچھے شہری کی طرح زندگی بسر کرے۔ مثلاً قاعدہ قانون کا احترام کرے۔ اپنے بیوی بچّوں کا خیال رکھے۔ فرصت ہو تو شام کو انہیں سیر بھی کرائے لوگوں سے خوش خلقی کے ساتھ پیش آئے۔ ٹریفک کے قواعد پر پوری طرح عمل کرے۔ دفتر میں محنت سے کام کرے۔ کاروبار میں ایمان داری برتے اور کوئی کام ایسا نہ کرے جس سے دوسروں کو نقصان پہنچنے کا احتمال ہو۔ یہ ذمّہ داری کا ایک ایسا مفہوم ہے جسے آپ اور میں پسند کرتے ہیں۔ لیکن آج جب ادیب کی ذمّہ داری کا سوال اٹھایا جاتا ہے تو اس سے یہ مطلب لیا جاتا ہے کہ وہ معاشرہ کا۔ یہاں میں حکومت کا لفظ استعمال نہیں کر رہا ہوں، غلام بن کر اس کے خیالات کو آگے بڑھائے اور حکومت کے ساتھ، جو معاشرہ کی فلاح و بہبود کے لیے کوشاں ہے مل کر چلے۔ ادیب کی ذمّہ داری یہ ہے کہ وہ حکومت کے ذہنی رویّوں سے کسی قسم

کا اختلاف نہ کرے بلکہ جہاں تک ممکن ہو ٹائپ رائٹر بن کر ساتھ خیریت و عزّت سے زندہ رہے۔

مجھے یقین ہے کہ آپ اس موقع پر میرے ساتھ ہوں گے اور باآواز بلند یہ کہیں گے کہ ادیب کی یہ ذمّہ داری نہیں ہے۔ اس کی ذمّہ داری تو یہ ہے کہ وہ خیال اور صداقت کی تلاش کرے اور اسے وہ جہاں نظر آئیں ان کا اپنے میڈیم کے ذریعہ اظہار کر دے۔ ادیب کی ذمّہ داری ہمارے دَور میں صرف یہ ہے کہ وہ ایک طرف تو اپنے فن کا وفادار رہے۔ اسے صرف اسی کے سامنے جواب دہ ہونا ہے اور دوسری طرف جو کچھ دیکھے اسے نہایت سچائی سے دوسروں کو بھی دکھا دے۔ وہ تو صرف دیکھتا ہے اور محسوس کرتا ہے۔ اور یہی اس کی ذمّہ داری ہے کہ وہ دوسروں کو دکھا بھی دے اور انہیں محسوس بھی کرا دے۔ ادیب کی ذمّہ داری یہ ہے کہ وہ ادیب رہے ہرکارہ نہ بن جائے۔ اس کا فن ہی اس کا خدا ہے۔ اس طرح وہ اس بات کے اظہار سے کہ دوسرے لوگ کیا محسوس کر رہے ہیں وہ انہیں زیادہ باشعور بنا دیتا ہے اور اسی شعور کے ذریعہ وہ ان کے احساسات کو بدلتا بھی جاتا ہے اور انہیں ان احساسات سے، جو وہ پہلے سے محسوس کر رہے تھے اور زیادہ باخبر کر دیتا ہے۔ اس طرح وہ اپنے اظہار کے ذریعہ خود انسان کو اپنی ذات سے باخبر کر دیتا ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ وہ اپنے پڑھنے والوں کو ان احساسات سے بھی روشناس کرا دیتا ہے جو اس سے پہلے ان کے تجربے میں نہیں آئے ہیں۔ اسی لیے ادیب اپنے دور کا آئینہ ہوتا ہے جس میں چھوٹے بڑے واضح اور غیر واضح سارے عکس نظر آتے ہیں۔ جو ادیب اپنے دور کے لیے یہ کام نہیں کرتا وہ نہ صرف غیر ذمّہ دار ہے بلکہ اس کے ادیب ہونے پر بھی شک کیا جا سکتا ہے۔ یہی وہ سماجی شعور ہے جسے ادیب مختلف طریقوں سے سامنے لاتا ہے۔ مجھے یاد ہے کہ ابھی دو چار ماہ ہوئے

جب کراچی میں پی۔ای۔این کا سیمینار ہوا تو اس کا موضوع 'ادیب کی سماجی ذمہ داری' سے بدل کر 'ادیب اور سماجی شعور' کر دیا گیا۔ میں نے ایک عالم قسم کے پروفیسر سے دریافت کیا کہ اس اہم تبدیلی کی وجہ کیا ہے تو انہوں نے بڑے اعتماد سے کہا کہ "ذمہ داری' اور 'شعور' میں فرق بھی کیا ہے؟ بات ایک ہی ہے۔ میں نے کہا "بات تو ایک نہیں ہے۔ دونوں میں زمین آسمان کا فرق ہے' ادیب کی سماجی ذمہ داری کچھ نہیں ہے اگر ہے تو صرف اتنی جتنی ایک پر امن شہری کی ہو سکتی ہے لیکن ساتھ ساتھ یہ ہے کہ ادیب بغیر سماجی شعور کے کوئی تخلیقی کام کر ہی نہیں سکتا۔ یہی سماجی شعور اس کا مواد ہے۔ یہی وہ آگ ہے جس سے وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو زندہ رکھ سکتا ہے۔۔۔ بہر حال یہ بات پروفیسر موصوف کی سمجھ میں آئی یا نہیں آئی لیکن مجھے اتنا ضرور معلوم ہے کہ اس سیمینار میں جتنے پیپرز پڑھے گئے ان میں سماجی شعور پر تو کچھ نہ کہا گیا بلکہ ذمہ داری کے موضوع پر غیر تخلیقی لیکن عالمانہ انداز میں بات کی گئی۔ اور دیکھنے والوں نے دیکھا کہ چار دن تک ہوٹل میٹروپول کراچی کا کمرہ ۲۰۰ شیکسپیئر اور ملٹن کے حوالوں سے رشکِ جناں بنا رہا۔ ہمارے اپنے معاشرہ کے حالات و عوامل' ادب و فلسفہ پر ذرا سی بات نہ ہوئی۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ ایک استاد دوسرے استاد کو پڑھا رہا ہے۔ غرض کہ جس کو جتنا آتا تھا اس نے چار دن کے عرصہ میں سب کچھ اگل دیا اور نتیجہ یہ ہوا کہ سماجی شعور کی بات (Functional English) اور ایجوکیشن رپورٹ پر آ کر ختم ہو گئی۔ میرا اپنا خیال تو یہ ہے کہ ایسے ہی سیمینار اگر سال میں دو چار ہو جایا کریں تو کمرے میں بیٹھ کر دنیا کی سیر ہو سکتی ہے اور یہ سیمینار ادیبوں کے لیے ریفریشر کورس کا کام انجام دے سکتے ہیں اور سننے والوں کا دماغ گرد سے اٹی ہوئی کتابوں کی الماری بن سکتا ہے۔ جن کا بوجھ تو محسوس ہوتا ہے' لیکن جن میں تازگی اور دماغ کو کھولنے والی تخلیق تو۔ نہیں ہوتی

جناب والا! میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ سماجی شعور تخلیقی عمل کے لیے بُنیادی اہمیت رکھتا ہے جس کی بدولت ادیب میں دیکھنے کی صلاحیت تیز تر ہو جاتی ہے اسی لیے جب میں فن سے وفاداری کے الفاظ استعمال کرتا ہوں تو اس سے میرا مطلب یہ ہوتا ہے کہ ادیب انسانی المیوں کی طرف سے آنکھیں بند نہ کرلے یہ خود اس کے فن کی بنیاد ہیں۔ فن سے وفاداری کا مطلب یہ بھی ہے کہ یہ بات خود اس کا فن بتائے گا کہ اسے کیا محسوس کرنا ہے اور کیسے محسوس کرنا ہے۔ وہ اس سلسلے میں کسی خارجی قوت یا ادارہ کا پابند نہیں ہے۔ آپ خود سوچیے کہ وہ تمام المیے، واقعات، حادثات وغیرہ جو اس دنیا میں اور اس کے اپنے معاشرہ میں ہو رہے ہیں اُن سے وہ کیسے آنکھیں چُرا سکتا ہے؟ ان کو دیکھنا، اور اپنے اندر اتارنا اور ان کا اظہار کرنا یہی اس کا فن ہے اور یہی اس کی سماجی ذمّہ داری ہے۔

اب میں 'ادیب کی سماجی ذمّہ داری' کے مسئلے کو سامنے رکھتے ہوئے یہ دیکھتا ہوں کہ اس ذمّہ داری کی نوعیت مملکت اور حکومت کی حد تک کیا اور کیسی ہے؟ پہلے مملکت کے مسئلے کو لیتے ہیں۔ مملکت کیا ہے؟ اس کی سیدھی سادی تعریف تو یہ ہے کہ مملکت سے مراد وہ جغرافیائی حدود ہیں جن کے اندر وہ لوگ آباد ہیں جو ایک دوسرے کے ساتھ مل جل کر رہنے کی خواہش رکھتے ہیں اور جو قانون کی رُو سے اس ملک کے شہری کہلاتے ہیں۔ میں چونکہ اس معاشرہ کا آدمی ہوں اس لیے میں اپنے ہی معاشرہ کی بات کر رہا ہوں۔ بین الاقوامی سطح پر بات کرنے والے تو بہت سے ہیں۔ مجھے تو اسی معاشرے میں جینا اور مرنا ہے اس لیے معاف کیجیے گا اگر میں اپنے ملک و معاشرہ کی بات کروں، اور امریکہ، فرانس، انگلستان اور روس وغیرہ کے ذکر سے آپ پر رعب نہ ڈالوں۔ جناب والا! تو میں یہ کہہ رہا تھا کہ پاکستان کے جغرافیائی حدود مشرقی و مغربی پاکستان پر مشتمل ہیں۔ اور یہ دونوں علاقے جو پاکستان

کہلاتے ہیں ان کا مجرّد نام "مملکت" ہے۔ ادیب سے دوسرے شہریوں کی طرح یہ توقع رکھی جاتی ہے کہ وہ خیال کی سطح پر کوئی ایسی چیز پیش نہیں کرے گا جس سے مملکت کی بنیادیں متزلزل ہو جائیں۔ اسی لیے اس سے اکثر باز پرس کی جاتی ہے' اسے جیلوں میں ٹھونس دیا جاتا ہے اور اس پر یہ الزام لگایا جاتا ہے کہ وہ محبِ وطن نہیں ہے۔ اس رویے کے مطابق حبِ وطن کا تقاضا یہ ہے کہ ادیب صرف وہی راستہ اختیار کرے جس پر سب چل رہے ہیں یا جس پر سب کو چلایا جا رہا ہے۔ اگر ایسے میں ادیب اس راستے پر چلنے کے لیے آمادہ نہیں ہے یا وہ یہ سمجھتا ہے کہ یہ راستہ پورے معاشرہ کے لیے خطرناک ہے تو مملکت جس کی واحد اجارہ دار حکومت ہے یہ سمجھتی ہے کہ وہ محبِ وطن نہیں ہے۔ ایسے میں اس بات کا اظہار نامناسب نہ ہوگا کہ ممکن ہے ادیب جس رویّہ کا اظہار کر رہا ہے وہ رویّہ وہ ہو جسے آئندہ قوم کا شعور اس سطح تک پہنچنے پر خود قبول کر لے اور یہ کوئی نئی بات نہیں ہے۔ سقراط سے لے کر سر سیّد تک سب نے یہی طعنے سہے ہیں۔ اس لیے مجھے یہاں صرف یہ کہنا ہے کہ ادیب کو 'حُبّ الوطنی' کے اس معیار سے جانچنا ایک فاحش غلطی ہے۔ مملکت کے اجارہ داروں کو یہ بات یاد رکھنا چاہیئے کہ وہ لوگ جو زندگی میں تخلیقی کام کرتے ہیں وہ کام اس وقت تک انجام نہیں دے سکتے ہیں جب تک معاشرہ سے ان کا گہرا تعلق نہ ہو۔ جب تک اپنی سرزمین اور اپنے لوگوں سے ان کی محبّت جنون کی حد تک نہ ہو۔ ادیب اور مفکر کے مزاج میں تو اس کا ملک اس کے اپنے لوگوں سے محبّت کا شدید جذبہ موجود رہتا ہی ہے۔ اپنے لوگوں اور سرزمین سے محبّت کا معاملہ ایسا ہے کہ سچّے ادیب کا قلم فوراً سوکھنے لگتا ہے جب اس سرزمین یا لوگوں سے اس کی محبّت کم ہونے لگتی ہے۔ اس کے جذبات و احساسات، خیالات و تاثرات اسی معاشرہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ اسی معاشرہ میں اس (کی) ت

سُنی اور پڑھی جاتی ہے۔ اسی معاشرہ میں اس کی زبان، جس میں وہ لکھتا ہے، بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ اسی لیے مملکت کی بنیادیں متزلزل کرنے کا تصوّر تو ادیب کے ذہن میں کبھی آ ہی نہیں سکتا۔ جب تک اس کا رشتہ اپنے معاشرہ سے گہرا اور براہ راست نہیں ہوگا وہ اخبار نویسی یا بڑھئی اور لوہار کا کام تو کرسکتا ہے لیکن ادب تخلیق نہیں کرسکتا۔ اگر ادیب کی تحریروں کے رویّے اور رجحانات کو سمجھے بغیر ہم نے ادیبوں پر مملکت کے تعلق سے غیر محبِ وطن ہونے کا الزام تراشنا شروع کردیا تو گویا ہم ادب و تہذیب کے رشتوں کو جبر و قوت کی قینچی سے منقطع کردیں گے اور نتیجہ کے طور پر انتشار اور بربریت کا اضافہ ہو جائے گا اور وہ یک جہتی بھی پیدا نہ ہوسکے گی جس پر مملکت کی دیواریں قائم ہوتی ہیں اور جس کے ذریعہ افراد کا مجمع مفاد پرستی سے بلند ہو کر قوم بنتا ہے۔ ایسے میں ادیب کو ایک سچّے محبِ وطن کی حیثیت سے اس بات کی آزادی ہونی چاہیئے کہ وہ اپنے خیالات کا پورے طور پر بے باکی سے اظہار کرسکے خواہ وہ خیالات مروجہ اندازِ فکر کا مذاق ہی کیوں نہ اڑا رہے ہوں۔ ادیب سماجی ذمّہ داری کے اعتبار سے اتنا ہی ذمّہ دار ہے جتنا کہ خود مملکت کا اجارہ دار حکمران طبقہ۔ آج تک ایک مثال ایسی پیش نہیں کی جاسکتی کہ کسی ادیب نے حرصِ زر و جاہ میں وطن دشمنی یا وطن فروشی کی ہو۔ ہاں خود غرض سیاست دانوں کے ناموں سے تاریخ انسانیت آج بھی خون کے آنسو رو رہی ہے۔ اب رہا یہ مسئلہ کہ ادیب کون ہے اور کون نہیں ہے، اس پر کسی بحث کی ضرورت ہی نہیں ہے۔ اس لیے کہ ہم سب اس بات سے اچھی طرح واقف ہیں۔

اب رہا سماجی ذمّہ داری کے سلسلے میں 'حکومت' کا سوال تو یہاں اتنا عرض کردینا کافی ہے کہ حکومتِ وقت سے اختلاف کرنا یا اس کا مذاق اڑانا یا اسا

سے انحراف کرنا نہ وطن دشمنی ہے اور نہ غداری۔ یہی وہ چیز ہے جسے ہم اصطلاحِ عام میں 'آزادیٔ اظہار' کا نام دیتے ہیں۔ ادیب 'مملکت' کا وفادار ہوتا ہے اور یہی اس کے لیے کافی ہے۔ اس کے بعد وہ ذہنی طور پر قطعی آزاد ہے کہ وہ جس طرح چاہے سوچے اور جو کچھ محسوس کرے اس کا ایمان داری کے ساتھ اظہار کر دے۔ نہ کسی قسم کا خوف کھائے اور نہ مصلحت برتے۔

میری سمجھ میں تو اب تک یہ نہ آسکا کہ حقیقی ادیب مصلحت کیسے برت سکتا ہے؟ وہ خوف کے تصور سے کیسے خاموش ہو سکتا ہے۔ دراصل یہی وہ جنگ ہے جو صدیوں سے حکومت اور ادیب کے درمیان جاری ہے۔ اسی لیے اکثر دیکھا گیا ہے کہ جب ایک جماعت اقتدار ملنے پر غیر معمولی قوت حاصل کر لیتی ہے تو وہ انسانی فطرت سے مجبور ہو کر معصومیت کے ساتھ اس کا ایک رُخا استعمال بھی شروع کر دیتی ہے اور ہر اس آواز کو یا اس فرد کو جو اس سے اختلاف کرتا ہے یا تو اپنی طرف ملانے کی کوشش کرتی ہے یا پھر اس پر جبر و تشدد کا استعمال کرتی ہے۔ لیکن ایسے میں یہ نہایت ضروری ہے کہ معاشرہ ادیب کی بات سُنتا رہے تاکہ وہ ہر وقت اپنا جائزہ لیتا رہے اور حکومت کے لیے بھی ضروری ہے کہ حکومت کے عمّال ادیبوں کی آواز، رویّوں اور رجحانات سے باخبر رہیں تاکہ وہ معاشرہ کے بدلتے ہوئے احساسات اور خواہشات سے بھی واقف رہ سکیں اور ان کی روشنی میں اپنے طرزِ عمل کا جائزہ لیتے رہیں اور اس طرح معاشرہ اور حکومت میں ذہنی ہم آہنگی باقی رہے۔ انتشار اور زوالِ حکومت کا سبب یہی ہوتا ہے کہ جب حکومت معاشرہ کی آواز، اس کی خواہشات، احساسات کو سننا بند کر دیتی ہے اور اس کا عمل معاشرہ کی فکر سے الگ ہو جاتا ہے۔ معاشرہ ایک ایسی عظیم قوت ہے کہ اس پر کوئی چیز باہر سے نہیں ٹھونسی جا سکتی۔ وہ صرف ان چیزوں کو قبول کرتا ہے جو اس کے شعور میں واضح یا غیر واضح طور پر موجود

ہیں اور سچا ادیب معاشرہ کے اسی شعور کا آئینہ ہے جو اسے اپنے احساسات سے باخبر بھی کرتا ہے اور اسے بدلتا بھی ہے۔ وہ تبدیلیاں جو اس وقت ہمارے معاشرہ میں ہو رہی ہیں خود وہی تبدیلیاں زیادہ واضح طور پر ادیب کے اندر بھی ہو رہی ہیں۔ ایسے میں ادیب کی سب سے اہم سماجی ذمہ داری یہ ہے کہ وہ ان کا اظہار کر دے۔ ایسے دور میں، جیسا کہ ہمارا ہے، ان تبدیلیوں اور احساسات کا اظہار کرنا اور مصلحتِ وقت کے پیشِ نظر خاموش ہو جانا یا زہر کے پیالے سے ڈر جانا ملک و معاشرہ دونوں سے غداری ہے۔ آدمی دوسروں کو دھوکا دے سکتا ہے لیکن خود کو بہت دیر تک دھوکا نہیں دے سکتا۔ ایک ایسے زمانے میں جب ایک نظام دم توڑ رہا ہے، ایک طبقہ ختم ہو رہا ہے اور دوسرا اس کی جگہ لینے کے لیے پیش قدمی کر رہا ہے ادیب بھی تاریخ کی پیش قدمی میں لازمی طور پر شامل ہو جاتا ہے۔ اگر ایسے میں وہ مصلحت کی وجہ سے مروجہ تصورات کا ساتھ دینے لگے تو اعلیٰ خطابات سے تو نوازا جا سکتا ہے لیکن وہ بذاتِ خود معاشرہ کے ذہنی ارتقا کے راستوں کو بند کرنے لگتا ہے۔ واضح رہے کہ مظلوم و مجبور معاشرہ میں ادب و تہذیب زندہ نہیں رہ سکتے۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ نازی جرمنی ادب اور اطالوی فسطائی ادب ردی اور صرف پروپیگنڈا تھے۔ ہٹلر اپنی ساری کوشش، قوت اور گسٹاپو کے باوجود ادب و تہذیب کو آگے نہ بڑھا سکا تھا۔

اس بات کا ذکر بھی بے محل نہ ہوگا کہ ہم خیالی (Integration) اور تعمیل محض (Conformity) میں بہت فرق ہے تعمیل محض (Conformity) کے خلاف، خواہ وہ امریکہ یا روس میں ہو یا اپنے معاشرہ میں ہر سچے ادیب کو آواز بلند کرنی چاہیئے۔ سارا معاشرہ تعمیل محض (Conformity) کے قلعہ میں محصور ہو جائے تو ہو جائے لیکن ادب بھی اگر اسی راستے پر چل پڑا تو ایک طرف تو سارے تخلیقی دروازے بند

ہوجائیں گے اور دوسری طرف معاشرہ پر یہ اثر پڑے گا کہ وہ تعصب و تنگ نظری کا شکار ہوجائے گا اور قوم یک جہتی سے محروم ہوکر عدم یک جہتی کی وبا میں مبتلا ہوجائے گی۔ اس معاشرہ میں مختلف فرقے یا طبقے ایک دوسرے پر حاوی آنے کے لیے دست و گریباں ہوجائیں گے۔ تازہ ہوا بند ہوجائے گی اور ذہنی حبس شدت اختیار کرجائے گا۔

یہ کوئی پیشین گوئی نہیں ہے لیکن آپ ذرا اس نظر سے اپنے معاشرہ کو تو دیکھئے؟

میں اس بات کا ایک بار پھر اعادہ کردوں کہ ادیب کا کام تو اس وقت صرف یہ ہے کہ وہ تبدیلیاں جو اس کے اندر ہورہی ہیں یا جن تبدیلیوں کو وہ دوسروں کے اندر دیکھ رہا ہے بلا خوف و خطر ان کو ظاہر کردے۔ میں نے خود سے کتنی بار یہ سوال پوچھا ہے کہ آخر میں اشتراکی کیوں نہیں بن سکتا؟ آخر اس کی وجہ کیا ہے؟ اور میرے اندر کے جمیلؔ نے ہمیشہ مجھے یہ جواب دیا ہے کہ مجھے ذہنی آزادی بہت پیاری ہے۔ اب اگر میرا معاشرہ میرے ذہن پر پہرے بٹھادے تو پھر کسی اشتراکی معاشرہ اور میرے معاشرہ میں کیا فرق رہ جاتا ہے؟ وہاں تو ذہنی آزادی بیچ کر ادیب ہیرو بن جاتا ہے اور روٹی کپڑے دوسری آسائشوں سے بے نیاز ہوجاتا ہے۔ میں کہ پیٹ پالنے کے لیے دن بھر محنت مشقت کرتا ہوں اور ادب کو زندگی کی دوسری دل کش تفریحات کو تج کر اپنے مشغلہ کے طور پر نہیں بلکہ پوری زندگی بنا کر سینے سے لگا کر رکھتا ہوں، ذہنی آزادی کیسے چھوڑ سکتا ہوں؟ اگر ایسے میں ادیب کے لیے ذہنی آزادی کی سطح پر ہر معاشرہ یکساں ہوجائے اور وہ اندر ہی اندر ٹوٹنے گھٹنے اور بجھنے لگے تو سوچنے کی بات یہ ہے کہ اس کا ذہن کس طرف جاسکتا ہے۔ اسی لیے میری سب سے اہم سماجی ذمّہ داری یہ ہے کہ ذہنی آزادی

کی سرگرمی کو، جسے ہر دم کھٹکا لگا رہتا ہے، جاوداں بنا دوں۔ اس وقت میرے سامنے کئی مسائل ہیں۔ میرے اندر ایک خوف ہے جو ہر لمحہ، ہر روز مجھے توڑ دیتا ہے۔ اسی لیے میری تخلیقی قوت کمزور ہوتی جا رہی ہے۔ میری زبان کا مستقبل غیر محفوظ ہے۔ مجھے نہیں معلوم کہ میں جس زبان میں لکھ رہا ہوں اس کا حشر کیا ہوگا۔ اور کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ رسم الخط کی تبدیلی کے ساتھ میری تحریریں پڑھنے والا ہی باقی نہ رہے۔ یہ خیال بھی میری قوتوں کو ڈھائے دے رہا ہے۔ میری نسل تاریخ کی بے رحمی کا شکار ہے۔ میں اور میری نسل کے لوگ نومینز لینڈ میں پیدا ہوئے ہیں۔ ہم سب کے ہیں اور ہمارا کوئی نہیں۔ میں اندر سے کھوکھلا ہوتا جا رہا ہوں۔ تنہائی کا احساس مجھے بھری محفل میں اکیلا کئے ہوئے ہے۔ میں اپنے عہد میں زندہ ہوں لیکن مُردوں سے بدتر۔ لیکن اس خوف اور بے یقینی کے باوجود مجھ میں اور میری نسل کے دوسرے لوگوں میں ایک نیا شعور کروٹیں لے رہا ہے اور جو اظہار کے نئے ذرائع کے لیے ہمیں بے چین کئے ہوئے ہے۔ یہی وہ شعور اور عزم ہے جو میری جڑوں کو میرے اپنے زمانے میں مضبوط کئے ہوئے ہے۔ دیکھئے سارتر مجھ سے کہہ رہا ہے۔

"It is improper for us to Stoop in order to please: on The Contrary, our job is to reveal to the public its own needs and little by little, to form it so That it needs to read"

[What is Literature P.199]

آپ میری تحریروں کو توجہ سے نہ پڑھئے، اور میرے عہد کے کسی ادیب کی تحریروں کو نہ پڑھئے۔ اس وقت آپ کو سب الگ الگ اور بے سلسلہ نظر آ رہے

ہیں۔ ہر ایک دوسرے سے جُدا۔ لیکن آنے والے کل میں ایک ادیب ایسا پیدا ہوگا جو میری تحریروں کو پڑھ کر ایک نئے امکان کو سامنے لائے گا جسے آپ پڑھنے کے لیے مجبور ہو جائیں گے جس کی آواز آپ کو اپنی آواز معلوم ہوگی۔ میرا اِس وقت یہی کام ہے اور میری اس وقت یہی سماجی ذمّہ داری ہے کہ میں آنے والی نسل کی عظیم عمارت کے لیے ابھی سے اس کی بنیادوں میں اپنے تجربات، احساسات، خیالات اور شعور ڈال دوں، اپنے پڑھنے والوں کو سوچنے کی طرف مائل کروں اور ان کے اندر آگاہی اور شعور پیدا کروں۔ ناانصافیوں سے پیدا ہونے والے المیوں کی بات کروں۔ اگر میں خیالات تخلیق نہیں کرسکتا تو کم از کم یہ ضرور کر دوں کہ آئندہ خیالات پیدا ہونے کے امکانات زندہ رہ سکیں۔ میرا کام یہ ہے کہ اپنے دور کے انسانوں کے احساسات کو واضح کروں اور ان میں ان احساسات کا شعور پیدا کروں یہی شعور یہی آگاہی دراصل سارے معاشرہ کے عمل کی بنیاد ہے۔ اور معاشرہ کے ذہن کی تبدیلی کا ذمّہ دار بھی۔

ہمارا معاشرہ 'حُسنِ اتفاق' سے اس وقت ذہنی طور پر 'آزاد' ہے۔ آپ اس بات کو غلط ثابت نہیں کرسکتے! میرا جی چاہتا ہے کہ میں چوراہے پر کھڑا ہوکر زور زور سے چیخوں اور طرح طرح کی آوازیں نکالوں۔ کیا آپ یوں محسوس نہیں کر رہے ہیں؟ اگر آپ یوں محسوس نہیں کر رہے ہیں تو پہلے تو یہ بتا دوں کہ آپ بہت شریف آدمی ہیں اور اس کے بعد آپ کی توجہ مشاعروں کی طرف مبذول کراؤں۔ مشاعروں میں ٹوکری ڈھونے والا مزدور، دفتر میں کاغذ پیٹنے والا بابو، کپڑے کی دوکان لگانے والا تاجر، پان سگریٹ بیچنے والا دکان دار، ادنیٰ درجہ کا ٹھیکیدار، اونچے عہدوں پر فائز ملازمین، اعلیٰ طبقے کے لوگ سب ان اشعار پر لہلوٹ ہو جاتے ہیں، جن میں ان کی چیخیں، معاشرہ کی ناانصافیوں اور ایسے ہی دوسرے احساسات کی گونج سنائی دیتی ہے جنہیں سُن کر وہ داد دیتے دیتے

پاگل ہو جاتے ہیں۔ اور اس طرح مشاعروں کے ذریعہ وہ اپنے مبہم احساسات غیر واضح جذبات سے آگاہ ہو کر فرداً فرداً تھوڑے سے بدل جاتے ہیں۔ یہی باخبری ہر فرد کی دولت ہے اور یہی باخبری ادب کا بنیادی کام ہے یہ کام نہ سائنس انجام دے سکتی ہے اور نہ مشین۔ تو ایسے میں ہم دو چار سو آدمیوں کو جنہیں دوسرے لوگ ادیب کے نام سے پکارتے ہیں آخر ٹاپ رائٹر بنانے کے لیے کیوں پریشان ہوں۔

مجھے افسوس ہے کہ میں نے بات مذاق سے شروع کی تھی۔ لیکن اب مجھے احساس ہو رہا ہے کہ میں خاصا سنجیدہ ہو گیا ہوں۔ لیکن خدا کی قسم میری نیت اس وقت بھی اور اب بھی مذاق ہی کی ہے۔ سنجیدہ باتیں کرنے کے لیے تو اہل علم ملک کے کونے کونے سے جمع ہوتے ہیں اور واقعی مجھے اپنی کم علمی کا پورا اعتراف ہے۔

(۱۹۷۱ء)

اَدیبُ اَور حُبُّ الوطنی

"اگر ہم نے لکھنے کا پیشہ اختیار کر لیا ہے تو ہم میں سے
ہر شخص ادب کے سامنے جواب دہ ہے۔"

ژاں پال سارتر

کچھ دن سے مجھ میں یہ "عیب" پیدا ہو گیا ہے کہ لکھنے سے پہلے جب تک کسی استاد قسم کے آدمی کا کوئی فقرہ نہ سوجھے تو کاغذ قلم لے کر اگر دس دن بھی میں اونگھتا رہوں تو کیا مجال کہ دماغ ذرا سا ساتھ دے لے اور میں ایک لفظ بھی لکھ سکوں۔ اس کی دو وجہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہم لوگوں کو بچپن سے ہر کاغذ کے شروع میں بسم اللہ لکھنے کی عادت رہی ہے اور اب چونکہ اس کا رواج اٹھ گیا ہے اس لیے میں نے اس کا بدل یہ تلاش کر لیا ہے کہ شروع میں بسم اللہ کے بجائے کسی استاد قسم کے آدمی کا فقرہ لکھ دیتا ہوں۔ دوسری وجہ اس کی یہ بھی ہے کہ اس فقرہ سے نفس مضمون کے طرز احساس کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے اور پڑھنے والا شروع ہی سے اس طرز احساس کو غیر شعوری طور پر قبول کر لیتا ہے اور میرے لیے یہ سہولت پیدا ہو جاتی ہے کہ مجھے اونٹ کو کسی نہ کسی کروٹ بٹھانے میں دشواری نہیں ہوتی۔

اس مضمون کے شروع میں جو میں نے ژاں پال سارتر کا ایک فقرہ نقل کیا ہے اس سے میری ذاتی سہولت کے علاوہ دو باتیں اور بھی پیدا ہوتی ہیں۔ ایک تو ادب کے پیشہ کا مسئلہ اور دوسرا ادب کے سامنے جواب دہ ہونے کی ذمہ داری۔ اس فقرہ کے لہجہ سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ گویا ادب خدا ہے۔ اور بحیثیت ادیب ہماری ساری ذمہ داری ادب سے وابستہ ہے۔ رہے باقی مسائل تو وہ سب بعد کی باتیں ہیں اور اب جو ہمارے ہاں ادب میں خزاؤں کا دور دورہ ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ ہم ادب کے سامنے جاتے ہوئے ڈرتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ایک طرف تو ہم نئے خیالات سے اور اپنے تجربات کی سچائی سے خوف کھانے لگے ہیں اور دوسری طرف ہماری تخلیقی شخصیت بھی سکڑ کر چھوٹی ہو گئی ہے۔ اس بوکھلاہٹ میں ہمیں کوئی چیز بھی اب صاف نظر نہیں آرہی ہے۔ یار لوگ اس حالت سے یہ فائدہ اٹھا رہے ہیں کہ ہمیں سائے سے ڈرا کر اور دہشت زدہ کئے دے رہے ہیں تاکہ ہمارے زمانے کا ادیب نہایت ہی ایمان داری کے ساتھ دھوبی کا کتا بن کر رہ جائے۔ بہر حال آپ کو یہ حالت منظور ہو تو ہو مجھے تو اس کے تصور ہی سے قے آتی ہے۔ آپ نے وہ قصہ تو سنا ہی ہوگا کہ ایک پری کسی انسان پر عاشق ہو گئی مگر اپنی ساری کوششوں کے باوجود اسے رام نہ کر سکی اور ناراض ہو کر اسے یہ سزا دی کہ جب بھی وہ مُنھ کھولے گا اس کے مُنھ سے مینڈک جھڑیں گے۔ لیجئے اس بے چارہ کا تو کام ہی تمام ہو گیا۔ اگر مُنھ کھولتا ہے تو مینڈک جھڑتے ہیں اور اگر نہیں کھولتا تو یہی مینڈک پیٹ میں ہنڈ کلھیا پکاتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ جو مسئلہ اس انسان کے سامنے پیدا ہو گیا تھا وہی مسئلہ اب ہمارے ادیبوں کے سامنے پیدا ہو گیا ہے — مُنھ کھولے؟ یا نہ کھولے؟ میں اسی شش و پنج میں تھا کہ ایک نئی بات شروع ہو گئی اور ادیبوں سے ادیبوں نے کہا کہ اس وقت حب الوطنی

کا مسئلہ سب سے بڑا مسئلہ ہے اور اس ضمن میں یہ بھی کہا گیا کہ مستقبل کے قاری کو یہ
کہنے کا موقع نہ دیجیے کہ آج کا مصنف اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ نہ ہو سکا۔ ابھی اب
تک تو ہم یہ سمجھ رہے تھے کہ ادیبوں کے مسائل کچھ اور ہیں لیکن اب یہ معلوم ہوا کہ وقت
کا سب سے بڑا مسئلہ حب الوطنی کا مسئلہ ہے۔ ہمیں بحیثیت ادیب اور دوسری باتوں
کا خیال تو آیا لیکن حب الوطنی کو تو ہم نے ہمیشہ اپنے مزاج' اپنے خون میں رسا بسا پایا۔
ایک ایسی بھینی بھینی خوشبو جس سے ہر دم دماغ معطّر رہتا تھا۔ یہ سرزمین' یہ ملک
یہ لوگ' یہ آدرش۔ اسی لیے میں نے بھی سوچا کہ پیٹ میں ہنڈکلیا پکانے سے کیا حاصل
بہتر ہے کہ منھ سے مینڈک ہی جھڑنے لگیں۔

حب الوطنی سے عام طور پر یہ بات مراد لی جاتی ہے کہ ادیب اپنی تحریروں اور
اپنے خیالات کے ذریعہ کوئی ایسی بات پیش نہیں کریں گے جس سے مملکت کو نقصان
پہنچنے کا احتمال ہو۔ چلیئے نقصان کی تعریف کئے بغیر یہ بات قابلِ قبول۔ لیکن جب ایک
ہی سانس میں یہ بات بھی کہی جاتی ہے کہ مملکت کو اس سے بھی نقصان پہنچ سکتا ہے
اگر ہم نے اُن خیالات کو قبول نہ کیا جنہیں ہمیں قبول کرنے کے لیے کہا جائے تو بات
مینڈک جھڑنے تک پہنچ جاتی ہے۔ اس سے یہ مطلب نکلا کہ حب الوطنی کے مسئلہ
کو جھنڈے پر چڑھا کر ادیب کو سوچنے سے روکنے کی کوشش کی جارہی ہے اور
اس سے بار بار یہ کہا جارہا ہے کہ اسے ادب کے سامنے جواب دہ نہیں ہونا ہے
بلکہ...... (معاف کیجیئے یہ جملہ ہزار کوشش کے باوجود مجھ سے مکمل نہ ہوسکا
آپ اُسے میری کم علمی پر محمول فرمائیے)۔

تخلیقی و فکری اعتبار سے حب الوطنی ہمارے وجود' ہماری شخصیت اور ہمارے
مزاج سے الگ کوئی چیز نہیں ہے۔ یہ ہمارے شعور اور ہمارے تخلیقی جوہروں کا
ایک جزو لاینفک ہے۔ ظاہر ہے کوئی بھی حقیقی ادیب اسی شاخ کو ہرگز نہیں

کاٹے گا جس پر وہ بیٹھا ہے۔ کوئی حقیقی ادیب اگر وطن دشمنی کرنا بھی چاہے تو نہیں کرسکتا وہ ایک وقت میں صرف ایک ہی کام کرسکتا ہے یا تو تخلیق کرے یا وطن دشمنی۔ مملکت سے ادیب کا تعلق ان لوگوں سے کہیں زیادہ گہرا ہے جو نظم ونسق چلانے پر معمور ہیں لیکن حکومت سے ادیب کا وہ تعلق نہیں ہے جو ان لوگوں کا ہے۔ دراصل ساری غلطی اسی بات سے پیدا ہوتی ہے کہ یہ لوگ مملکت اور حکومت میں کوئی فرق نہیں کرتے۔ حب الوطنی کے مسئلہ پر غور کرتے وقت اس امتیاز کو خاص طور پر ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے۔ اگر ہم نے حب الوطنی کو صرف 'حکم الوطنی' کے ساتھ وابستہ کردیا تو ہمارے ہاں خیال اور الفاظ کا رشتہ ناتا ہمیشہ ہمیشہ کے لیے معدوم ہوجائے گا اور ہمارے وطن عزیز میں کلچر کی پیدائش کا مسئلہ دشوار ہو کر رہ جائے گا ویسے تہذیب وفکر کے علم برداروں کے لیے یہ کوئی نئے طعنے نہیں ہیں۔ سقراط سے لے کر سرسید اور اقبال تک سب نے ان طعنوں کو سہا ہے اور آج ہم ہی انھیں اپنے سروں پر بٹھاتے ہیں اور آنکھوں میں جگہ دیتے ہیں۔

جنہوں نے زندگی کے کسی شعبے میں سوچنے اور تخلیق کرنے کا کام کیا ہے وہ خوب جانتے ہیں کہ وہ شخص جسے اپنے ملک، اپنی سرزمین سے محبت نہ ہو وہ کوئی تخلیقی یا فکری کام ہی نہیں کرسکتا۔ ادیب کے مزاج میں تو ہمیشہ اس کا ملک اس کے لوگ اور ان کی ثقافت محبت کا جذبہ غیر شعوری طور پر موجود رہتا ہے۔ یہ بات کوئی بتانے کی بات نہیں ہے کہ ادیب اپنے لوگوں اور اپنے معاشرہ کے لیے لکھتا ہے اور لکھتے وقت اس کے لوگ اور اس کا معاشرہ اس کے شعور میں براہ راست، موجود نہ ہوں تو ممکن ہے وہ بار برداری کا کام کرلے تو کرلے کم از کم کچھ لکھ نہیں سکتا۔ یہ بات بھی ظاہر ہے کہ ادیب کو اس زبان سے جس میں وہ لکھتا ہے ایک گہرا لگاؤ ہوتا ہے۔ اس زبان سے اس کی زندگی کے سارے رشتے ناتے وابستہ ہوتے ہیں۔ پھر اس زبان کے بولنے، پڑھنے

اور سمجھنے والے زیادہ تر اس کے اپنے ملک کے جغرافیائی حدود میں رہتے ہیں۔ اس کے خیالات و احساسات کا عمل اور ردعمل اسی معاشرہ کے اندر ہوتا ہے جن پر وہ اپنی تخلیق کی بنیاد رکھتا ہے۔ اس کے پڑھنے والے بھی اسی معاشرہ میں ہوتے ہیں جن سے وہ ملتا ہے، جن میں وہ اٹھتا بیٹھتا ہے اور بات چیت کرتا ہے۔ اتنے بہت سارے بنیادی رشتوں کے بعد ظاہر ہے کہ ادیب اس درخت کی جڑوں کو کھوکھلا کرنے کا تصور بھی ذہن میں نہیں لا سکتا جس پر خود اس کا آشیانہ قائم ہے۔ آپ اپنی زبان کے ایک ادیب کی مثال پیش نہیں کر سکتے جو اپنے ملک و معاشرہ سے باہر رہ کر کچھ لکھ پڑھ بھی سکا ہو اور اس کی وجہ یہی ہے کہ تخلیقی محرکات ایک طرف تو خود اس معاشرہ کے اندر رہ کر پیدا ہوتے ہیں جس میں ادیب رہتا ہے اور جو اس کا اپنا وطن ہے اور دوسرے سامعین کے رشتے کا براہ راست تصور اس میں تخلیق کی آگ بھڑکاتا رہتا ہے۔ اور یہ دونوں باتیں ادیب کو اپنے وطن سے باہر رہ کر حاصل نہیں ہو سکتیں۔ ادیب تو اس طرح محب وطن ہوتا ہی ہے۔ اس پر کسی قسم کا شبہ کرنا اس بات کی علامت ہے کہ ہم نے صحافت اور سیاست کو ادب کے ساتھ خلط ملط کر دیا ہے اور ان کی گندگی اب ادب میں تلاش کرنے لگے ہیں۔ اگر یہی ہوتا تو بورس پیسٹرنک اسٹالن کے جور و ظلم کے بعد یا پھر ڈاکٹر ژواگو کی اشاعت اور ہنگامہ کے بعد ماسکو سے بھاگ کر پیرس یا نیویارک میں پناہ ڈھونڈھ لیتا۔ مگر اسے معلوم تھا کہ اس کا رشتہ اس کی اپنی سرزمین سے ہے۔ اس کے تخلیقی جوہروں کا دارومدار اس کے اپنے ملک کی سوندھی مٹی اور اس کے بوباس پر ہے۔ اس کے اپنے معاشرہ، اپنی روایات اور تاریخ سے ہے۔ ہٹلر کے دورِ حکومت میں جو ادیب جرمنی چھوڑ کر مختلف ملکوں میں پناہ گزیں ہو گئے تھے ان کے تخلیقی نتائج کو دیکھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اپنے ملک اور اپنی زبان بولنے والوں کے ساتھ رہ کر تخلیق کیا سے کیا

ہو جاتی ہے اور یہی رشتہ جب دور ہو جاتا ہے تو تخلیقی جوہروں کی چمک کس قدر ماند پڑ جاتی ہے۔ لکھنے کے کام میں صرف ادیب کی ذات ہی شریک نہیں ہوتی بلکہ سارا معاشرہ اور اس کے لوگ برابر کے شریک ہوتے ہیں۔ ہر حقیقی ادیب کا شعوری وغیر شعوری طور پر اپنے وطن کے ساتھ یہی رویہ ہوتا ہے۔ خداوندانِ اقتدار کو کسی ادبی تحریر کا جائزہ لیتے وقت اس بات کو فراموش نہیں کرنا چاہیئے۔ اگر ادیب کی تحریروں کے طرزِ احساس کو سمجھے بغیر ہم نے اس پر وطن دشمنی کا الزام تراشا شروع کر دیا تو یاد رکھئے کہ ہمارے سارے تہذیبی رشتے بوسیدہ ہو کر منتشر ہو جائیں گے اور وہ یک جہتی جس کی آرزو لے کر ہم نے ایک قوم، ایک زبان ایک تہذیب کے خواب دیکھے تھے ہماری ساری کوششوں کے باوجود شرمندۂ تعبیر نہ ہو سکے گی اور یہ ہمارا سب سے زیادہ وحشت ناک المیہ ہوگا۔ تنگ نظری اور اس کی بیسیوں شکلیں ہیں ۔ ہماری سب سے بڑی دشمن ہے۔

ہمیں حب الوطنی کے مسئلہ کو مروجہ نظریات و عقائد کی نفی کے ساتھ وابستہ نہیں کرنا چاہیئے۔ ادیب کو ایک سچے محب وطن کی حیثیت سے اس بات کی آزادی بھی ملنی چاہیئے کہ وہ اپنے خیالات کا پورے طور پر آزادی کے ساتھ اظہار کر سکے۔ آج تک ایک مثال ایسی نہیں پیش کی جا سکتی کہ کسی سچے ادیب نے کسی لالچ یا ہوسِ زر و جاہ میں وطنی دشمنی کی ہو۔ ہاں خود غرض سیاست دانوں کی مثالوں سے تاریخ انسانیت آج بھی خون کے آنسو رو رہی ہے۔ مروجہ نظریات سے اختلاف اور نئے خیالات و احساسات کے اظہار کو وطنی دشمنی کا نام دینا کوئی دانشمندی کی بات نہیں ہے۔ 'ادیب تو اس لیے لکھتا ہے کہ اس نے یہ فرض سنبھال لیا ہے کہ اس دنیا میں، جہاں آزادی کو ہر دم کھٹکا لگا رہتا ہے، آزادی کے نام اور آزادی سے مخاطب ہونے کی سرگرمی کو جاوداں بنا دیا جائے'۔ اس سلسلے میں اب

ایک بہت ہی واضح قسم کی مثال لیجئے۔ الجزائر کے مسئلہ پر فرانس کے ادیبوں میں بڑی گرماگرم بحث ہوتی رہی ہے۔ وہاں کے ادیبوں کا ایک گروہ ایسا تھا جو الجزائر کی آزادی کا حامی اور طرف دار تھا اور اسے خود فرانس کے مستقبل کے لیے ایک نیک شگون سمجھتا ہے۔ ژاں پال سارتر نے اس سلسلہ میں نہ صرف بہت سے مضامین لکھے بلکہ جلسہ جلوسوں میں پیش پیش رہ کر الجزائر کی آزادی کی کھلے بندوں حمایت کی۔ فرض کیجئے اگر ہمارا ادیب، حکومتِ وقت کی پالیسی کے خلاف یہ سمجھ کر کہ یہ رویہ اس کے اپنے ملک کے لیے مُضر ہے، یہی اقدام کرتا جو فرانس میں سارتر نے کیا تو کیا ہم اس ادیب پر وطن دشمنی کا الزام نہ لگا دیتے؟ لیکن فرانس میں سارتر کے مخالفین نے جو کچھ بھی کہا وہ اپنی جگہ لیکن ان کے ذہن میں وطن دشمنی کا تصور تک نہ آیا۔ ادیب کے رویّہ کو اسی نقطۂ نظر سے دیکھنا چاہئے لیکن خود ادیب کے ہاں یہ رویّہ اسی وقت پیدا ہو سکتا ہے جب وہ آزادی کی ہوا کو محسوس کرتا رہے اور اسے ہر دم یہ خیال بھی ستاتا رہے کہ اسے صرف ادب کے سامنے جواب دہ ہونا ہے۔

(۱۹۶۰ء)

شعور کی عینک

یہ اس زمانے کا ذکر ہے جب رات کائنات کا مقدر تھی۔ زمین ویران اور سنسان تھی۔ آسمانوں پر سکوت تھا ـــــ موت کا سا سناٹا۔ نہ ہوائیں سنسناتیں اور نہ فضاؤں میں آوازیں گونجتیں۔ ویرانی اور بے کیفی چاروں طرف پھیلی ہوئی تھی۔ ہاں یہ ضرور ہوتا کہ ایک رات آتی اور پھر دوسری رات آجاتی۔ خدا کے کارندے چُپ چاپ اپنے اپنے کاموں میں لگے رہتے۔ ایک رنگ ایک ڈھنگ جیسے بیو ہیا صبح کی مشین۔ فرشتے حکم کے بندے تھے۔ عقل و شعور سے عاری۔ نہ کوئی ظاہر سے واقف تھا اور نہ باطن سے۔ لیکن جب ہزاروں لاکھوں صدیاں گزر گئیں اور اس انتھاہ بیزاری نے ساری کائنات کو اپنے اندر لپیٹ لیا تو خدا نے سوچا کہ اس سکوت کو توڑا جائے۔ اس بیزاری اور ویرانی کو ختم کیا جائے۔ خاموشی ساری کائنات کو کھائے جاتی تھی۔ ابدیت نے تبدیلی کی ضرورت کو محسوس کیا اور زمین پر اپنا نائب بنانے کا ارادہ کیا۔ آسمانوں پر خدا کی حکومت ہوگی اور زمین پر اس کے نائب انسان کی۔

خدا نے مٹی لی اور اس مٹی سے آدم کی شکل بنائی اور پھر اس میں جان ڈال دی۔ یہ شبیہہ خدا کو اس قدر پسند آئی کہ اس نے سارے فرشتوں کو حکم دیا کہ آدم کے آگے جھکو۔ سب فرشتے جھک گئے مگر ابلیس نے اکہ جو سارے فرشتوں کا

سردار تھا جھکنے سے انکار کر دیا۔ خدا نے پوچھا "جب ہم نے تجھ کو حکم دیا تو جھکنے سے کون چیز مانع ہوئی؟" یہ آسمانوں میں پہلا واقعہ تھا جب خدا کو جو سب کے دلوں کا حال جانتا ہے، وجہ پوچھنے کی ضرورت پیش آئی۔ شیطان نے کہا "میں اس سے بہتر ہوں۔ تو نے مجھے آگ سے پیدا کیا اور اس کو خاک سے" خدا نے یہ دلیل سن کر فرمایا "تو بہشت سے نیچے اتر کیوں کہ تیری اتنی ہستی نہیں کہ بہشت میں شیخی مارا کرے۔"

ابلیس کی یہ داستان ہے جسے ہم سب جانتے ہیں۔ مجھے ابلیس کی داستان کا وہ حصہ سب سے زیادہ دل چسپ معلوم ہوتا ہے جب خدا نے اسے سجدہ کرنے کا حکم دیا تھا۔ ابھی اس نے جواب نہیں دیا تھا۔ ابھی وہ سوچ رہا تھا۔ وہ فیصلہ اور عمل کے کرب میں گرفتار تھا۔ اس کے سامنے دو راستے تھے ــــ وہ سجدہ کرے یا نہ کرے۔ اس کی یہ سوچ معصومیت سے شروع ہوئی تھی۔ اپنی برتری کے بارے میں اس کا ذہن بالکل صاف تھا ــــ وہ باشعور تھا۔ اسے اپنے وجود کا احساس تھا۔ گہری فکر اور عقلی دلائل کے سہارے اس نے بغاوت کر دی اور ایک 'نہیں' کے ذریعہ ساری کائنات میں ایک ایسا لمحۂ فکر پیدا کر دیا جو اس سے پہلے کبھی ظہور پذیر نہیں ہوا تھا۔ ابلیس کی 'نہیں' روایتی عقیدہ کے خلاف اس کائنات میں پہلی بغاوت تھی اور کائنات میں آزادیٔ فکر کا پہلا واقعہ بھی۔ ابلیس کی یہ بغاوت ذہن اور فکر سے شروع ہوئی تھی۔ عزت کے بجائے ذلت اس کا مقدر بن گئی۔ بہشت کی ساری آسائشوں سے وہ محروم ہو گیا۔ لیکن فکر نے اس کے اندر بغاوت کی جرأت پیدا کر کے اسے ایک نئے عمل کی طرف رجوع کر دیا۔ فکر نے اسے شعور و عمل کی ایک نئی آزادی عطا کی اور اس نئی آزادی کے ذریعہ یہ زمین اور یہ آسمان آباد ہو گئے۔ اور پھر یہ ہوا کہ شام ہوئی اور صبح ہوئی اور رات آدھی رہ گئی۔

۲

ابلیس کا تخلیقی عمل 'بغاوت' سے شروع ہوتا ہے۔ بغاوت کے ذریعہ ہی اس نے انسان کے اندر جذبۂ خواہش اور فکر و شعور کی قوت کو ابھارا۔ اسے سوچنا اور عقل کے پروں پر اڑنا سکھایا۔ پھل چکھنے کے واقعہ سے پہلے ــ اور ابلیس نے کہا تھا کہ "جس دن تم اسے کھاؤ گے تمہاری آنکھیں کھل جائیں گی اور تم خدا کی مانند نیک و بد کے جاننے والے بن جاؤ گے"۔ انسان بے شعور تھا، معمول کا بندہ۔ ایک مشین جو ایک رنگ، ایک ڈھنگ سے چلتی رہتی ہے۔ پوشاک کا استعمال ــ' اور لگے بہشت کے پتوں کو وہ اپنے اوپر چپکانے ــ ان کے شعور کا پہلا عمل ہے۔ اسی شعور کے ذریعہ انسان اپنے مقدر سے بلند ہو گیا اور کائنات میں مرکزی حیثیت حاصل کر لی۔

اگر ابلیس اپنے 'عمل' سے شعور کا اظہار نہ کرتا اور یہ شعور ترغیب کے ذریعہ انسان تک نہ پہنچاتا تو آج بھی انسان کی ہر نسل ایک سی رہتی جیسے جنگل کی خودرو جھاڑیاں یا گانے والی جنگلی چڑیاں جو صدیوں سے ایک سے گیت گاتی چلی آرہی ہیں۔ اور انسان، جو مرکز کائنات ہے، صحراؤں کی ہوا بن کر رہ جاتا، بے معنی سرگرمی کا ترجمان۔

ابلیس نے مصلحت کوشی سے کام نہیں لیا۔ وہ ذہنی طور پر دیانت دار تھا اس نے 'نہیں' کے ذریعہ اثبات کا عمل کیا تھا۔ اس نے 'نہیں' کے ذریعہ آزادی حاصل کی تھی۔ وہ مطابقت اور تعمیل محض کے خلاف ایک باغی تھا۔ وہ میکانکی تکرار کے 'بے معنی پن' سے واقف تھا۔ وہ میکانکی تکرار جو آج سارے معاشرہ میں عام افراد کی زندگیوں میں نظر آتی ہے۔ ابلیس نے اپنی شخصیت کو تج کے دوسروں

کی زندگیوں سے جذباتی گہرائیوں کا تجربہ و شعور حاصل کیا تھا۔ اس نے ابدیت اور ابدی حقائق کو ترک کر کے تبدیلی کا دامن تھام لیا تھا۔ وہ حال کی مظہر ہے۔

ابلیس کی اس 'نہیں' میں مسئلہ کو حل کرنے کی کوشش نہیں تھی بلکہ اس میں فکر و فیصلہ سے پیدا ہونے والے شعور کو سامنے لانے کا ارادہ تھا۔ اسی لیے بغاوت کا یہ انداز اور بھی اہم ہو جاتا ہے جس میں قربانی کسی امید اور آس کے بغیر دی جائے۔ ایسی قربانی جو حضرت ابراہیمؑ نے حضرت اسمٰعیلؑ کی دی تھی۔ کسی امید اور آس کے بغیر۔

ابلیس نے جب آدم کو پھل چکھنے کی ترغیب دی ہوگی تو اس نے سوچا ہوگا کہ میں اس طرح آدم کو اس کے مقدر سے بلند کر دوں گا۔ وہ مقدر جو اسے مشین بنا کر تبدیلی سے روک رہا ہے۔ وہ انسان کے حق میں فیصلہ کرتا ہے اور ابدیت سے ہر قسم کا سمجھوتہ کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ وہ ایک فرد بن کر اپنی آزادی میں دوسروں کو شریک کر کے زبردست ذمہ داری قبول کر لیتا ہے اور انسان کو عقل و شعور، جرأت و فکر دے کر خود مردود ہو جاتا ہے ـــ اور خدا نے کہا "تو بہشت سے نیچے اتر کیوں کہ تیری اتنی ہستی نہیں کہ بہشت میں شیخی مارا کرے" اور آدم سے کہا "کہ نیچے اتر۔ تو زمین ہی میں زندگی بسر کرے گا اور اسی میں مرے گا۔"

۳

ہم اس زمین کے باسی ہیں۔ ہمیں یہیں رہنا اور یہیں مرنا ہے۔ زمین ہمارا مقدر ہے۔ ہمیں انسان سے پیار ہے۔ ہمیں تبدیلی عزیز ہے۔ ہمیں اپنے شعور پہ بھروسہ ہے اسی لیے ہم نے انصاف کا راستہ اختیار کر لیا ہے تاکہ ہم زمین کے

ساتھ اپنے عقیدہ کو باقی رکھ سکیں۔ ہمارا خیال ہے کہ اس دنیا کے کوئی ماورائی معنی نہیں۔ لیکن اس دنیا میں ایک چیز ایسی ضرور ہے جس کے معنی ہیں۔ اور وہ انسان ہے۔ انسان واحد ہستی ہے جو اپنی ذات سے بھی معنی کا مطالبہ کرتی ہے۔ یہ زمین اسی کی سچائی کی حامل ہے۔ ہمارے دور میں جہاں مشین نے انسان کی جگہ لے لی ہے اور انسان، جسے خداوند خدا نے مرکزی حیثیت دی تھی، اپنے زوال کے عروج پر پہنچ گیا ہے، انسان کو دوبارہ مرکز میں لا کھڑا کرنا ہمارا کام ہے۔ اس شور میں جہاں کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی، جہاں ہم ایک دوسرے کی بات سمجھنے سے معذور ہیں۔ جہاں ہمارے پاس مشترک معیار باقی نہیں رہے ہیں۔ جہاں عدم تحفظ کے احساس نے ساری زندگی کو بے معنی کر دیا ہے، ایک فرد کی حیثیت سے ایک ادیب کی حیثیت سے ہمیں زندگی کے بے معنی پن کو سامنے لا کر اسے ایک نیا شعور دینا ہے۔ زہر کا پیالہ اور ابلیس کا 'حشر' ہمارا مقدر ہے۔ لیکن یہ کون جانتا ہے کہ سقراط کے بغیر ہماری زندگی، ہماری تہذیب، ہمارا شعور و فکر بے معنی ہے اور اہرمن کے بغیر یزداں کے بھی کوئی معنی نہیں۔ یہ 'نہیں' ہمارے شعور و آگاہی کا لمحہ ہے۔ شعور کی یہ روشنی اس کائنات کا حسن ہے۔ اس زمین اور اس زندگی کا جمال ہے اور یہی شعور ہماری فتح ہے۔

"کان لگاؤ اے آسمانو! اور میں بولوں گا اور زمین میرے منھ کی باتیں سُنے میری تعلیم مینہ کی طرح برسے گی میری تقریر شبنم کی مانند ٹپکے گی جیسے نرم گھاس پر پھوار پڑتی ہے اور سبزی پر جھڑیاں"

کتاب مقدس ب ۳۲ ا

(۱۹۶۳ء)

نذیر احمد اور ہمارے تہذیبی رشتے

مشاہیر کی یاد منانے کے دو طریقے ہیں۔ ایک عام اور ایک خاص۔ یاد منانے کا عام طریقہ تو یہ ہے کہ لمبی چوڑی محفلیں آراستہ کی جائیں۔ دور دراز سے لوگوں کو بلوایا جائے۔ ہزاروں لاکھوں خرچ کئے جائیں۔ مرد اور عورتیں ـــــ عورتیں زیادہ مرد کم ـــــ اچھے اچھے کپڑے پہن کر بن سنور کر جلسۂ یاد میں شریک ہوں۔ باتیں ہوں۔ ملاقاتیں ہوں۔ جلوہ آرائیاں ہوں اور موقع ہو تو چائے پانی خستہ تلے ہوئے بادام اور نمکین پستے سے خاطر تواضع کی جائے اور اگر خدانخواستہ بجٹ اس کی اجازت نہ دیتا ہو تو نری بزم آرائی میں بھی کیا مضائقہ ہے۔ محفل یا دو یوم سے جب آپ گھروں کو لوٹیں تو آپ یہ محسوس کریں کہ جیسے کوئی امریکی فلم دیکھ کر آرہے ہیں۔ آپ بھی خوش آپ کا خدا بھی خوش۔ یاد کی یاد خوشی کی خوشی۔ ایک پنتھ دو کاج۔ ہر سال میٹروپول نامی ہوٹل میں یوم اقبال نامی تقریب اسی انداز اسی ٹھاٹ اور دھوم دھڑکے سے منائی جاتی ہے۔

یاد منانے کا دوسرا طریقہ یہ ہے کہ مشاہیر کے خیالات کو زمانۂ حال کی روشنی میں دیکھا اور سمجھا جائے تاکہ سننے والے اپنی تہذیب، اپنے کلچر اور روایت سے واقف ہو سکیں۔ سُنا ہے کہ اگلے وقتوں کے لوگ جنہیں غالب نے "کچھ نہ کہو" کہہ کر معاف کر دینے کی تلقین کی تھی یوں ہی کرتے تھے۔

لیکن ان دو طریقوں کے علاوہ 'یوم منانے' کے اور بھی کئی طریقے ہیں۔ رسالوں کے ضخیم نمبر شائع کئے جائیں۔ جیسے پطرس نمبر، منٹو نمبر، جوش نمبر اور اب مستقبل قریب میں حفیظ نمبر۔ نہ محفل، نہ انجمن آرائی۔ دس بارہ روپے خرچ کیجیے اور فٹ پاتھ کے کسی کتب فروش سے 'یاد نمبر' خرید لیجئے۔ ادب نوازی کی ادب نوازی سجاوٹ کی سجاوٹ۔ یہاں بھی دیکھئے کہ ایک پنتھ اور دو کاج۔ آم کے آم اور گٹھلیوں کے دام جو لوگ خاص نمبر کا اہتمام نہیں کرا سکتے، اس لیے کہ وہ ۴۷ء کے بعد مشاہیر بنے ہیں، تو انھوں نے ایک اور راستہ نکال لیا ہے۔ یعنی ہر مسئلہ پر جلدی جلدی اور بار بار بیان دئے جائیں اور جلی سرخیوں سے روزنامہ جنگ، انجام اور حریت میں شائع کرائے جائیں۔ اگر انگریزی اخباروں سے دوستی ہے تو بین الاقوامی شہرت مفت میں ملتی ہے۔ یہاں 'مشاہیرِ جدید' قوم سے نکل کر اقوام متحدہ تک جا پہنچے ہیں۔ جو یہ بھی نہ کر سکے تو اپنا یوم خود اس طرح منا سکتا ہے کہ کسی بھونڈے سے موضوع پر انہی اخباروں میں خط لکھے مثلاً ایک صاحب نے ایک ڈیڑھ کالمی خط میں یہ لکھا کہ صاحب روس کا اسپٹنک خلاؤں میں پرواز کر رہا ہے اور اب وہ دن دور نہیں جب ہم نوری سواریوں پر سوار دیدار الٰہی سے مشرف ہوں گے پہلے یہ کام کوہ طور پر ہوتا تھا اب روس میں ہوتا ہے۔ اطلاعات مظہر ہیں کہ امریکہ میں بھی اس کا امکان پیدا ہو چلا ہے۔ اس خط کے چھپتے ہی مخالفت اور حمایت میں خط آنے لگے اور اس طرح دو مہینے کے اندر 'خط نویس صاحب' کا یوم منا لیا گیا۔ لیجئے ہلدی لگے نہ پھٹکری اور رنگ چوکھا آئے۔ جب سے تہذیبی اقدار زیر و زبر ہوئی ہیں اور خیال اور فکر کی موت واقع ہوئی ہے تنکے سطح آب پر تیر رہے ہیں اور سونا اور دوسری بھاری چیزیں ہماری نظروں سے اوجھل ہو کر تہ میں بیٹھ گئی ہیں۔ جنرل اعظم بیگ کی فتح اور مولوی حجۃ الاسلام کی شکست۔ یہ شکست و فتح ہماری ایک ہزار

سالہ تہذیب کا المیہ ہے جسے ہم بہت جلد آنے والے طوفانِ نوح کے ذریعہ سمجھ سکیں گے۔ اس وقت پہاڑ اور درخت تو سب ڈوب جائیں گے لیکن کشتی کہیں نظر نہ آئے گی۔

یوم نذیر احمد مناتے وقت میرے ذہن میں کچھ اسی قسم کے خیالات پیدا ہو رہے ہیں اور میں خود سے یہ سوال پوچھ رہا ہوں کہ آخر نذیر احمد نے ہماری جدید نسلوں کو کیا دیا ہے۔ ان کا تہذیبی اعتبار سے کیا نقطۂ نظر تھا اور کیا وہ نقطۂ نظر آنے والے طوفانِ نوح کو روکنے میں ہماری مدد کر سکتا ہے؟

اس بات کو سمجھنے کے لیے ہمیں سو سال پہلے تاریخ کی گرد آلود فضا میں جھانکنا ہوگا۔ یہاں ہمیں ایک نورانی چہرہ، جس کی داڑھی گھنی اور لمبی ہے اور جس کا سینہ چوڑا ہے، نظر آرہا ہے۔ یہ سر سید احمد خاں ہیں جن کے اِرد گرد حالیؔ، شبلیؔ، نذیر احمد، محسن الملک، وقار الملک اور دوسرے مشاہیر جمع ہیں۔ سب کے سب قوم کے دیوانے، خلوص کے بندے۔ ایک دھن، ایک لگن ہر دم مسلط کہ کس طرح قوم کو زوال و پستی سے عروج و کمال تک پہنچایا جائے۔ کوئی تعلیم کی طرف متوجہ ہے، کوئی ادب میں رنگ برنگے پھول کھلا رہا ہے اور کوئی مذہب کی اصلاح و تجدید میں مصروف ہے۔ سب کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ مسلمان پھر سے آگے بڑھیں اور ان عظمتوں کو چھو لیں جن سے تاریخ کے صفحات جگ مگ جگ مگ کر رہے ہیں۔

۱۸۵۷ء کے بعد سر سید احمد خاں اس نتیجے پر پہنچے کہ مسلمانوں کے زوال کا سبب یہ ہے کہ وہ اسلام سے دور ہو گئے ہیں۔ اسلام کے اصول قوموں کے عروج و زوال کے ازلی و ابدی قانون اور اصولوں کا مجموعہ ہیں۔ انگریزوں کی ترقی بھی دراصل انہی قوانین اور اصولوں پر چلنے کے سبب سے ہوئی ہے۔ اس سے سر سیّد نے یہ نتیجہ نکالا کہ اب ترقی کی یہی صورت ہے کہ انگریزوں سے دوبارہ علم و حکمت

حاصل کریں جس طرح کسی زمانے میں مغربی اقوام نے مسلمانوں سے حاصل کئے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ مغربی اقوام نے عربوں سے اسے حاصل کیا اور پھر ترقی دے کر اتنا بلند کیا کہ خود مسلمان اسے پہچاننے سے قاصر ہو گئے۔ چنانچہ سرسید نے اپنی تحریک کو دو بنیادوں پر قائم کیا۔ ایک کا تعلق نظریوں سے تھا اور دوسری کا عملی ضرورتوں سے۔ موخر الذکر سے تعلیمی منصوبہ اور معاشرتی اصلاح کا پروگرام پیدا ہوا اور اول الذکر سے قرآن کی تفسیر جدید وجود میں آئی۔ سرسید کی تفسیر کا سب سے پہلا اصول 'عقل' ہے۔ اسی عقل سے 'افادہ' کا اصول برآمد ہوتا ہے۔ ان کے نزدیک اسلام کا ہر عقیدہ عقل کے مطابق ہے۔ چنانچہ ذات باری کے اثبات سے لے کر حشر و نشر تک وہ سارے مسائل کو اسی میزانِ عقل پر تولتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ مذہب کی جو بات عقل پر پوری نہ اترے وہ رد کر دینے کے قابل ہے۔ خدا اُن کے نزدیک علت اولیٰ ہے۔ ملائکہ انسان اور کائنات کی وہ باطنی قوتیں ہیں جنہیں خدا نے انسان کے تابع بنایا ہے۔ یہی اصول جب اخلاق و آداب پر عائد ہوئے تو یہاں بھی یہ بات ٹھہری کہ معاشرہ کے وہ تمام رسوم و رواج جو عقل کی کسوٹی پر پورے نہ اتریں بے کار محض ہیں۔ حالی نے اسی نقطۂ نظر کو ادب پر منطبق کیا اور یہ نظریہ بنایا کہ ادب و شاعری سے انفرادی و اجتماعی طور پر انسانوں کو فائدہ پہنچنا چاہیئے۔ بہترین ادب بھی وہی ہے جو عقل کے مطابق ہو۔ مفید ہو۔ اس طرح انگریزی تعلیم حاصل کرنا ترقی کا پہلا زینہ ٹھہرا۔ اس کے دو فائدے تھے انگریزی تعلیم یافتہ مسلمان سرکاری ملازمتیں حاصل کر سکیں گے اور دوسرے یہ کہ مسلمان سائنس سیکھ سکیں گے۔ سرسید نے کہا کہ "علی گڑھ مدرسہ کے قیام کا مطلب ہے ایک ہاتھ میں قرآن' دوسرے پر سائنس اور سر پہ لا الہ الا اللہ کا تاج" اسی عقل و افادہ کے فلسفہ کے مطابق شادی بیاہ کی رسوم فضول ٹھہریں کہ ان سے کوئی فائدہ نہیں' تہوار منانا فضول بات ہے۔ عید پر سویاں نہیں بننی چاہئیں

شب برات کا حلوا غیر اسلامی ہے۔ وضو کی عقلی تعلیم یہ ہے کہ جسم کی صفائی رہتی ہے۔ روزہ سے آدمی کی صحت اچھی رہتی ہے۔ نماز تنظیم پیدا کرتی ہے اور آپس کے میل جول کا ذریعہ ہے۔ کوٹ پتلون پہننا اسلامی طریقہ ہے۔ چھری کانٹے سے کھانا اسلامی ہے۔ گردن مروڑی مرغی اسلام کی رُو سے جائز ہے۔

ان سب خیالات کا اثر یہ ہوا کہ پاکستان کے وجود میں آنے کے بعد جب ملک کی معاشرتی و تہذیبی قدریں ٹوٹ پھوٹ کر ڈھیر ہوگئیں ہم کھلے بندوں انگریزی تہذیب کی نقل کرنے میں فخر محسوس کرنے لگے۔ اپنی تہذیب کو حقارت کی نظر سے دیکھ کر اس سے اپنے سارے رشتے کاٹنے میں لگ گئے۔ پرائمری جماعت سے لے کر یونیورسٹی تک بچوں کو صرف انگریزی تعلیم دلوانے لگے اور اس طرح 'افادہ' نے سارے قومی تصوّر کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیا۔ یہ تبدیلیاں ہم گزشتہ سولہ سال سے اپنے چاروں طرف دیکھ رہے ہیں۔ قومی تصورات سے الگ ہو کر ہم نے قوم کے تصوّر کو دھندلا دیا اور یک جہتی کی منزل ہم سے بہت دور ہوگئی۔ قومیں صرف عقل و افادہ سے نہیں بنتیں۔ اس کے لیے اپنے ماضی سے پورے رشتے، اپنی تہذیب اور اس کی اقدار سے گہری وابستگی کی ضرورت ہوتی ہے۔ پاکستان کا بنیادی مسئلہ یہی ہے اور یہی ہمارا المیہ ہے۔ ؎

شیخ مرحوم کا قول اب مجھے یاد آتا ہے
دل بدل جائیں گے تعلیم بدل جانے سے

اسی دور میں ہمیں اکبر الہ آبادی کی آواز سنائی دیتی ہے۔ ان کا رول ایک مصلح کا ہے جو غلط راستوں پر ٹوک رہا ہے اور ان کی انتہا پسندی میں اعتدال کا خمیہ اٹھا رہا ہے۔ سرسید سے ان کا اختلاف اصولی تھا۔ سرسید شوقِ اصلاح میں نئی تہذیب کے برے پہلوؤں کو نظر انداز کر رہے تھے مگر اکبر اس پہلو کو بھی دیکھ رہے

تھے اور سدِ سکندری کی طرح اپنا ہاتھ ہلا کر آنے والے خطرہ سے آگاہ کر رہے تھے۔ سرسید انگریزی حکومت کو نعمت سمجھ رہے ہیں۔ اکبر اس کو ہر طرح کی غلامی کی بیڑیاں کہتے ہیں۔ سرسید تعلیم کو روشنی پیدا کرنے کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ اکبر اسے بد عقیدگی کا ایک ذریعہ جانتے ہیں۔ وہ دیکھتے ہیں کہ نئی تعلیم حاصل کئے ہوئے مرد اور عورت انگریز بننا اپنا فرض سمجھتے ہیں اور اس طرح اندھی تقلید میں حد درجہ گم ہوتے جا رہے ہیں۔ اسی لیے وہ ہنستے ہوئے فلسفی بن گئے۔

پردہ کا مخالف جو سُنا بول اٹھیں بیگم
اللہ کی مار اس پہ، علی گڑھ کے حوالے
گئے تربت کے دن یاروں کے آگے اب تو اے اکبرؔ
کبھی سوڈا، کبھی لیمنڈ، کبھی وہسکی، کبھی ٹی ہے
افسوس کہ فرعون کو کالج کی نہ سوجھی
یوں قتل سے لڑکوں کے وہ بدنام نہ ہوتا

سرسید اور اکبر دونوں کے درمیانی راستے پر ڈپٹی نذیر احمد نظر آتے ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد سرسید احمد خاں کے ساتھی تھے مگر چند بنیادی امور میں ان سے سخت اختلاف رکھتے تھے۔ وہ بھی شبلیؔ اور حالیؔ کی طرح قوم پرست تھے اور قوم کی ترقی کے خواہاں مگر ساتھ ساتھ وہ مسلمانوں پر انگریزی معاشرت کے حاوی ہو جانے کے مخالف تھے۔ سرسید چاہتے تھے کہ مسلمان ہر معاملہ میں بدل جائیں۔ نذیر احمد چاہتے تھے کہ مسلمان مسلمان ہی رہیں مگر انگریزوں کی تہذیب سے ضرورت کے مطابق فائدہ ضرور اٹھائیں۔ ان کا خیال تھا اور یہ صحیح خیال تھا کہ انگریز مسلمان کو مسلمان دیکھ کر زیادہ متاثر ہوں گے نہ کہ اپنا نقال دیکھ کر۔ یہی بنیادی خیال نذیر احمد کی ہر تحریر میں نظر آتا ہے۔ حجاں نثار ابن الوقت سے کہتا ہے۔

"ہر چیز میل سے بھلی معلوم ہوتی ہے۔ بے جوڑ چیزیں مجھ کو تو بری معلوم ہوتی ہیں۔ نقل کیجئے تو پوری کیجئے ورنہ دونوں جگہ ہنسی ہوگی۔ آگے آپ کو اختیار ہے۔"

(ابن الوقت)

اسی اعتدال، توازن اور اپنے کلچر کی حفاظت کے نظریہ نے ان کے ناولوں میں زندگی کی رُوح پھونک دی ہے۔ ابن الوقت کی جب مسٹر شارپ سے کشیدگی بڑھتی ہے اور زندگی عذاب ہو جاتی ہے تو حجتہ الاسلام صاحب ہی ان کی مدد کو آتے ہیں۔ حجتہ الاسلام مسلمان قوم کے نمائندے ہیں۔ تعلیم یافتہ، وسیع الخیال اور اس کے باوجود اپنی تہذیب سے پورے طور پر وابستہ یہی وجہ ہے کہ سب ان کی عزت کرتے ہیں۔ اپنے بھی اور پرائے بھی۔ ابن الوقت کے کردار میں وہ ساری خوبیاں ہیں جو سرسید کی تعلیم کا نتیجہ ہو سکتی ہیں اور اس کے کردار کی اصلاح اپنی تہذیب کے مکمل و مثالی نمائندے۔ حجتہ الاسلام کرتے ہیں۔ نذیر احمد کا یہی نقطۂ نظر ہے کہ آدمی اپنی تہذیب سے وابستہ رہے ورنہ وہ ابن الوقت بن جائے گا۔ یہی بنیادی خیال توبتہ النصوح، مراۃ العروس، فسانۂ مبتلا اور اُن کے دوسرے ناولوں میں ملتا ہے۔ نذیر احمد کا مقصد یہ ہے کہ مسلمان معاشرہ میں اصلاح کی جائے اور اصلاح کی نوعیت یہ ہو کہ معاشرہ ظاہر دار بیگ، ابن الوقت نہ بنے بلکہ اپنی تہذیب، اپنی اقدار پر فخر کرتے ہوئے جدید علوم کا اکتساب کرے۔ اس اعتبار سے نذیر احمد کا نقطۂ نظر سب سے زیادہ اہم نظر آتا ہے۔

سرسید تحریک نے ہمیں اپنی روایت سے بہت دور کر دیا ہے اور آج ہم دیکھتے ہیں کہ ہمیں اپنا مذہب، اپنی روایت ایک مذاق معلوم ہونے لگے ہیں۔ انگریزی خیالات اور فیشن کی نقل اور صرف نقل ہمارا شیوہ ہے۔ جو خیال یا جو شے ہماری اپنی تہذیب

کی کوکھ سے جنم نہ لے وہ ہمیں مضحک تو ضرور بنا سکتی ہے آگے نہیں بڑھا سکتی۔ پاکستان کے وجود میں آنے کے بعد سے جو تبدیلیاں ہماری قوم میں آئی ہیں جس طرح ہم اندھا دھند پیروئ مغربی میں دیوانے ہو رہے ہیں۔ جس طرح ہم اپنی تاریخ کو بھلا رہے ہیں۔ جس طرح ہم اپنے کلچر اور تہذیبی رشتوں کا مذاق اڑا رہے ہیں نتیجہ کے طور پر ہم ہر روز جب سورج نکلتا ہے گہرے تضاد کا شکار ہو رہے ہیں اور نئے نئے بحران ہمارے مقدر میں لکھے جا رہے ہیں۔ ہم اندر سے ایسے ٹوٹ گئے ہیں کہ ہم میں نئے خیالات کو اپنے طور پر جذب کرنے کی قوت بھی نہیں رہی ہے۔ ہم اپنی تہذیب اور تاریخ سے غافل، بغیر آدرش، بغیر کسی منزل تیز ہوا کے طمانچوں سے ڈول رہے ہیں اور کراچی کے برساتی پانی کی طرح سارا معاشرہ سڑکوں کو کاٹنے، راستوں کو خراب کرنے، عفونت اور گندگی پھیلانے کا کام کر رہا ہے۔ جب راستہ باقی نہیں رہے گا تو شرپسند قوتیں اور تخریبی عناصر خود بخود سر اٹھائیں گے۔ اچھی چیز بری چیز بن جائے گی۔ اور مثبت پہلو منفی نظر آنے لگیں گے۔ خود سوچئے کہ اس طرح ہم کہاں جائیں گے۔ ہماری منزل کیا ہوگی۔ ہمارا آدرش، ہمارا مقصد حیات کیا ہوگا۔ بس یہی نا کہ برساتی پانی کی طرح سڑکوں کو کاٹنا اور راہوں کو مسدود کرنا اور بحمد اللہ ساری قوم آج اسی کام میں لگی ہوئی ہے۔ ہماری تنگ نظری، ہمارے تعصب، ہماری عصبیت ہمیں کن کن ذلتوں سے ہمکنار نہیں کرے گی۔ ظاہر دار بیگ اور ابن الوقت سارے معاشرے پر چھائے ہوئے ہیں اور سگھڑپن کی تصویر اصغری بیگم منہ چھپائے، پلّو لئے کونے میں کھڑی رو رہی ہے۔ نئی فہمیدائیں نماز کو اٹھک بیٹھک کہہ رہی ہیں اور خوش ہیں۔ نہ اب نصوح ہے کہ اصلاح کا بیڑا اٹھائے نہ اب حجۃ الاسلام ہیں کہ ابن الوقت کی مدد کریں۔ یوم نذیر احمد منا کر آج شاید ہم نے ایک ایسا موقع فراہم کیا ہے کہ ہم پھر اپنے دلوں کو ٹٹولیں اور محسوس کریں

کہ اپنی روایت، اپنی تاریخ، اپنی تہذیب اور اپنے مذہب سے ہمارا کیا رشتہ ہے اور آج جب ہم اپنے گھروں کو لوٹیں تو ایسے نہ جائیں جیسے کوئی امریکی فلم دیکھ کر جاتے ہیں۔ ہمارا مستقبل، ہماری تہذیب، ہمارا وقار اسی سوچ سے وابستہ ہے۔

حضور عرض کروں میں جو ناگوار نہ ہو

وہ یہ کہ موت ہی بہتر ہے جب وقار نہ ہو

(۱۹۶۳ء)

maablib.org

اُردو ادب کا ایک سال

پندرہ منٹ کے مقررہ وقت میں اس قسم کے مضمون لکھنے کا بہترین طریقہ تو یہ تھا کہ میں گراف اور چارٹوں کے ذریعہ ادب کی رفتارِ ترقی کو واضح کرتا اور یہ گراف اور چارٹ نمائش کے لیے اس ہال کے کونے میں رکھ دیئے جاتے اور سارے حاضرین قطار باندھ کر کھڑے ہو جاتے اور ان چارٹوں اور گراف کے انڈکس کے ذریعہ ادب کی ترقی و تنزل کو ایک نظر میں سمجھ لیتے۔ لیکن یہاں مشکل یہ آپڑی ہے کہ مجھے صرف لفظوں کے ذریعہ ادب کی عظیم الشان ترقی اور ادیبوں کے سال بھر کے مہتم بالشان کارناموں پر روشنی ڈالنی ہے۔ تاکہ ہم اس ترقی سے متاثر ہو کر اپنے جی میں خوش ہو لیں اور سمجھ لیں کہ ہمارا ادب ہمہ جہتی ترقی کر رہا ہے اور اب وہ دن دور نہیں کہ ادب کا بازار، بازارِ مصر بن جائے گا اور اس میں گاہکوں کی وہ بھیڑ بھاڑ ہوگی کہ کھوے سے کھوا چھلے گا اور تھالی سر دن سردن جائے گی — یہ سوچ کر جب میں آگے چلا تو میر صاحب نے حسبِ معمول میرا راستہ روک لیا اور کہنے لگے کہ "جمیلؔ صاحب میرا ایک شعر سنتے جاؤ" میر جیسا شاعر اور مجھے شعر سنائے۔ نخوت کا غبار میرے دماغ میں بھر گیا اور میں وہیں رُک گیا۔ میں نے کہا" میاں! آج کل ریختہ کو کیا ہو گیا ہے۔ لوگ سچی باتیں کیوں نہیں کرتے۔ یہ مصلحت ادیبوں اور شاعروں میں کیوں پیدا ہو گئی ہے۔ ان آزاد بندوں کو کیا ہو گیا ہے کہ اب یہ خود سے بھی سچ نہیں

بولتے: "میں میر کا منھ تک رہا تھا اور وہ کہے جا رہے تھے کہ "دیکھو میرے زمانے میں تو حالات اس سے بھی ابتر تھے۔ شہنشاہیاں ختم ہو رہی تھیں۔ تہذیب دم توڑ رہی تھی مگر ادیب اپنے زمانے میں اس طرح زندہ تھے، اپنے احساسات، تجربات، خیالات کا ایسا سچا اظہار کرتے تھے کہ ان کی آواز سارے معاشرہ کے دل و دماغ میں اتر جاتی تھی۔ ادب تو سچائی کے اظہار کا نام ہے۔ جھوٹ سے تو اسے خدا واسطے کا بیر ہے۔ میں نے تو عطار کے لونڈے تک کا ذکر اپنی شاعری میں کر دیا تھا۔ پھر تمہاری نسل کے لوگ جھوٹ بول کر ریختہ کو کیوں خراب کر رہے ہیں"۔ میر نے کہا "تمہیں میری باتوں سے تکلیف تو ضرور پہنچ رہی ہوگی مگر یہ جان رکھو کہ ادیب کی سچائی ہی سے معاشرہ کا گھوڑا دُم ہلاتا ہے۔ جب ادیب ہی سچ بولنا چھوڑ دے تو معاشرہ کا گھوڑا بھی سست اور کاہل ہو کر دُم ہلانا بند کر دے گا۔ ادیب ریاست یا انسانیت کو صرف خوشنما اور کھوکھلے لفظوں سے نہیں بہلاتا بلکہ اس سے اپنی محبت کا ثبوت کبھی نرمی سے دیتا ہے اور کبھی شدید ترین دُرشتی سے۔ اگر کسی ملک کے ادیب درشتگی گرمی اور اختلاف کی قوت سے محروم ہو جائیں تو ریاست اور انسانیت بھی ان کی محبت سے محروم ہو جاتی ہے۔ اسی لیے ادیب کو ہمیشہ اپنے آپ سے، اپنی قوم سے اور پوری انسانیت سے سختی کے ساتھ سچ بولنا چاہیئے۔ تم ذرا ایمان سے بتاؤ کہ کیا تم لوگ اب بھی ایسا کر رہے ہو؟" مجھے کھسیانا سا دیکھ کر میر صاحب نے شعر سنانے کا ارادہ ملتوی کر دیا اور میرے اصرار کے باوجود ایک لمحہ نہ ٹھہرے۔

میں یہ سب کچھ سن کر گہری سوچ میں پڑ گیا۔ مجھے اس دُرشتی اور تلخی میں لذت آنے لگی اور میں انہی خیالات کی روشنی میں اپنے ادب کا جائزہ لینے لگا اور میں نے محسوس کیا کہ ہم سب مصلحت کے بندے ہو گئے ہیں۔ ادب ہمارے لیے سرخاب کا پَر بن گیا ہے جس سے ہم عوام الناس پر رعب ڈالتے ہیں اور ادب کی ڈی کلس

کار میں بیٹھ کر ڈراں سے گزر جاتے ہیں اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ؎

مندا ہے حسن و عشق کا بازار آج کل
لگتا نہیں ہے دل کا خریدار آج کل

مجھے یہ کہتے ہوئے کچھ شرم محسوس نہیں ہو رہی ہے کہ ادب کا بازار سارے سال مندا رہا۔ لیکن بازار مندا ہونے کے باوجود سارے ادیبوں کو یہ احساس شدت سے ہوتا رہا کہ اب انہیں نئے طرزِ احساس کی ضرورت ہے۔ اب انہیں نئے راستوں پر چلنے اور نئے ذہنی رویّوں کو تشکیل دینے کی ضرورت ہے۔ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ اُردو ادب کے نئے اور پُرانے لکھنے والوں نے ادب کی موجودہ بے کیفی کا ازالہ کرنے کی شعوری کوشش کی۔ یہ بات دوسری ہے کہ اب تک ان کوششوں کا حاصل صرف یہ رہا ہے کہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ کوششیں ہو رہی ہیں اور بس۔ لیکن ان کوششوں سے ایک ایسی زمین ضرور ہموار ہو رہی ہے کہ کچھ یوں لگتا ہے کہ اُردو ادب انہی ٹوٹے پھوٹے تجربوں اور ادھورے احساسات سے گزر کر کوئی نئی شکل بنا سکے گا۔

یہ احساس ہم سب کو ہے کہ معاشرہ اندر سے کھوکھلا ہو چکا ہے۔ ادیب کے پاس بھی احساس کی کوئی نئی لپک، طرزِ فکر کا کوئی نیا انداز ایسا نہیں ہے جس پر اچھے اور سچے ادب کی بنیاد رکھی جا سکے۔ اسی لیے اس دور میں یہی غنیمت ہے کہ ادیبوں کے اندر ایک اضطراب، ایک بے چینی، کچھ کرنے کی خواہش نظر آتی ہے۔ وہ اپنے اندر کے کھوکھلے پن سے بیزار ہیں اور سوچتے نظر آتے ہیں کہ وہ کیا کریں، کدھر جائیں، ان کا نیا میڈیم کیا ہو اور وہ کن سانچوں میں اپنے طرزِ احساس کو ڈھالیں۔ اسی لیے ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ سارے سال ادیب تھوڑی دور ہر راہرو کے ساتھ چلتے رہے لیکن ابھی راہبر کو پہچاننے اور شناخت کرنے کی صلاحیت ان میں پیدا نہ ہو سکی۔ کچھ لوگ اسلام کی طرف بڑھے۔ کچھ نے فرانسیسی ادب سے اپنا رشتہ ناتا استوار کیا۔

کچھ ایسے بھی تھے جو تصوّف کی طرف جاتے نظر آئے اور یہ ساری کوششیں ایسی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ نئی تاویلات سے نئی فکر کو بروئے کار لانا چاہتے ہیں جب راستہ صاف نظر نہ آرہا ہو تو یہ ہمیشہ ہوتا ہے کہ خلا کو پُر کرنے کے لیے کوڑا کرکٹ بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ اسی لیے ہمیں ادب میں کوڑے کرکٹ کے انبار کے انبار نظر آتے ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے زیادہ تکلیف دہ بات یہ ہے کہ پُرانے لکھنے والوں نے بھی کوڑے کرکٹ کے اس انبار میں اضافہ کیا ہے اور اکثر یوں لگتا ہے کہ ان لوگوں کے پاس اب کہنے کے لیے کچھ نہیں رہا ہے۔ صرف اپنی ساکھ اور اپنا مقام باقی رکھنے کے لیے یہ بے دلی سے ادب کے دامن کو آخور سے بھر رہے ہیں۔ نئے لکھنے والوں میں ایک نئی قوت اور نئی لہک کا احساس ضرور ہوتا ہے اور اس سے حوصلہ بھی بندھتا ہے لیکن ان کے یہاں مطالعہ کا فقدان اور فنی پھوہڑپن ان کی قوت کو ڈھانٹے دے رہا ہے۔ بہر حال معاشرہ کے بحران کی طرح ادب بھی بحران کا شکار ضرور ہے۔ لیکن یہ بحران یونہی نہیں گزر گیا بلکہ ہم نے شعوری طور پر اسے سمجھا، پرکھا اور اسے دُور کرنے اور نئے طرزِ احساس کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسی لیے ۶۰ء کے ادبی رجحانات میں ہمیں یہ بات نمایاں طور پر محسوس ہوتی ہے کہ لکھنے والوں نے برسوں بعد اب پھر سنجیدگی سے ادب کی طرف رجوع کیا ہے۔ اسی لیے سارے ادیب از سرِ نو خود کو مرتب کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ بات بذاتِ خود بہت صحت مند ہے اور جسے دیکھ کر توقع کی جاسکتی ہے کہ ادیب کے ہاتھ وہ سچا موتی لگ جائے گا جس سے قوموں کی قسمت بدل جاتی ہے۔

اسی غور و فکر اور ذہنی بحران اور جستجو کا نتیجہ ہے کہ نئی نسل اور اس کے مسائل پر ہر طرف سے آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ نئی نسل کے سلسلے میں وہ لوگ بھی

شامل ہیں جو عمر کے اعتبار سے نئے نہیں رہے اور وہ لوگ بھی جو عمر اور قوت کے اعتبار سے نئے ہیں۔ یہاں ان مختلف رویوں کا ذکر بے محل نہ ہوگا جو نئے مسائل کے سلسلے میں سامنے آتے ہیں۔

ایک رویّہ تو یہ ہے کہ ہم دوسری جنگِ عظیم کے بعد پروان چڑھنے والی نسل ہیں۔ ہم ایٹم بم کی تباہ کاریوں کا تماشا دیکھ چکے ہیں۔ انسانیت کی اقدار ہمارے لیے قابلِ یقین نہیں رہیں۔ اب ہم ایک ایسی دُنیا میں ہیں جس میں انسان اپنی انسانیت سے محروم ہو چکا ہے۔ اسی لیے ہم اپنی تقدیر مرگ کو پورا کر رہے ہیں۔ اور تقدیرِ مرگ کا مظہر ہماری تخلیقات میں بھوتوں، پریتوں، عفریتوں اژدہوں وغیرہ کے ذکر سے ہو رہا ہے۔ اس رویّہ کے علم بردار اپنی شاعری اور اپنے مضامین میں اینگری ینگ مین کی نسل کے خیالات سے بھی متاثر ہو رہے ہیں اور فرانس کے ادب سے، سارتر اور اس کی نسل کے لوگوں سے بھی متاثر ہو رہے ہیں اس رویّہ کے علم بردار زیادہ تر شاعر اور مضمون نگار ہیں۔

دوسرا رویّہ یہ ہے کہ ہم اسپوٹنک کے دور میں داخل ہو چکے ہیں۔ ہمت مردانہ چاند پر کمند ڈال رہی ہے۔ انسانیت کی فتوحات ہماری توجہ کا انتظار کر رہی ہیں، لیکن سائنسی ترقی کے اس دور میں یہ المیہ بھی ساتھ ساتھ واقع ہو گیا ہے کہ سائنس، اس کی اقدار اور نظریات تو آگے نکل گئے ہیں لیکن خود ذہنِ انسانی پیچھے رہ گیا ہے اسی لیے ہمیں شعور کو سائنس کی ترقی کی سطح پر لانا چاہیئے اور اس رویّہ کے علم برداروں کا یہ ایمان ہے کہ ادیب، شاعر و فن کار ہی صرف اس کام کو انجام دے سکتے ہیں۔

تیسرا رویّہ یہ ہے اور اس میں جان بھی زیادہ ہے کہ صرف مادّی ترقی سے انسان بیزار ہو چکا ہے۔ اس کے اعصاب اب تھک سے گئے ہیں۔ اسے اب روحانی

ترقی کی شدت سے ضرورت محسوس ہو رہی ہے۔ اس لیے اب اس کے سامنے صرف دو راستے رہ جاتے ہیں۔ یا تو وہ مذہب کی طرف پھر سے رجوع کرے اور اس میں اپنے کھوئے ہوئے سکے تلاش کرے یا پھر وہ 'کلچر' کو ایک نیا مفہوم دے کر اس میں مادی و روحانی تقاضے شامل کرکے اپنے مزاج کو اسی کے زیر سایہ پروان چڑھائے۔ اس رویّہ کے ماننے والوں کا خیال ہے کہ جب انسانی معاشرہ صحت مند نہیں رہتا جب اس کے تناسب میں فرق آجاتا ہے اور معاشرتی ہم آہنگی بکھر جاتی ہے تو ایسے میں بد مذاقی عام ہو جاتی ہے۔ بیزاری، کند ذہنی، خوف اور تنگ نظری کا عفریت معاشرہ کے رگ و پے میں سرایت کر جاتا ہے اور معاشرہ کے سارے مربوط رشتے بکھر کر اپنے معنی کھونے لگتے ہیں۔ یہی وہ منزل ہوتی ہے جب تہذیب کے مسائل پر غور کرنے اور نئی اقدار کی تلاش و تشکیل کی ضرورت پڑتی ہے۔ یہی وہ وقت ہوتا ہے جب یہ سوچنے کی ضرورت بھی پڑتی ہے کہ تہذیب اور اس کے عوامل کیا ہیں؟ یہ کیسے بنتے اور بگڑتے ہیں اور وہ کون سے عناصر ہیں جن کے ذریعہ ہم اس بحران پر غالب آ کر معاشرہ، فرد، انسان و کائنات کے مسائل کو اپنی روحانی و مادی ضرورت کے مطابق نئی شکل دے سکتے ہیں۔ ہم اس وقت تہذیب کے اسی بحران سے گزر رہے ہیں۔ پرانی اقدار بے معنی ہو چکی ہیں۔ تخلیقی سرگرمیاں اسی لیے ماند سی پڑ گئی ہیں، عمل بے راہ اور فکر معدوم ہے اور ظاہر ہے کہ ہم بہت عرصے تک اسی رو میں اس طرح نہیں بہہ سکتے۔ اسی لیے ہماری نسل کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے گرد و پیش کی مادی و ذہنی زندگی کا جائزہ لے کر اپنے رویوں پر از سرِ نو غور کرے۔ اس تامل کے ذیل میں مروجہ عقائد و افکار، اندھی تقلید اور روایتی جذبات پرستی سب کچھ آجاتے ہیں۔ ماضی اور اس کی روایت کے تسلسل کا مسئلہ بھی اسی ذیل میں آجاتا ہے۔ اس رویّہ کے علم برداروں کا خیال ہے کہ خاص طور پر ہماری ذہنی

پستی کا سبب یہ ہے کہ ہماری تہذیب کے پاس اب کوئی نیا فکر و فلسفہ باقی نہیں رہا۔ اقبالؔ کے بعد سے تو یہ سلسلہ بالکل بند ہے۔ یہ لوگ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ کسی مملکت کے لیے یہ بات کس درجہ خطرناک ہے کہ اس کے ہاں فکر کی کوئی اہمیت باقی نہ رہے اور مفکرین کی پیدائش کا سلسلہ بند ہو جائے۔ فکر کا یہ تسلسل ہر معاشرہ کی بقا کے لیے بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ فکر کا یہ تسلسل اجتماعی طور پر خود بخود وجود میں نہیں آجاتا بلکہ ان افراد کا مرہون منت ہے جو بحیثیت مجموعی سارے معاشرہ کو ترقی دینے کے مسائل پر غور کرتے ہیں۔ اسی لیے ان کا یہ خیال ہے کہ ہماری نسل کے ادیبوں کو دہرا کام کرنا ہے یعنی فلسفی کا بھی اور ادیب کا بھی۔ یہ لوگ لفظ 'کلچر' کے ذیل میں ان سب باتوں کو بیان کرتے ہیں۔

اسی رویّہ سے ملتا جلتا ایک اور رویّہ بھی نظر آتا ہے اس رویّہ کے علم برداروں کا خیال یہ ہے کہ ہر قوم اپنے 'حال' پر اپنے ردِّ عمل کا اظہار مخصوص طریقے پر کرتی ہے اور یہ مخصوص طریقہ اس کے ماضی اور تہذیب کے تسلسل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ ہمیں اس سلسلہ میں یہ دیکھنا ہے کہ ہماری قوم یا ملت نے اپنی تاریخ کے مختلف ادوار اور نازک لمحات میں کیا ردِّ عمل ظاہر کیا اور کس طرح ظاہر کیا۔ مثلاً ہم یہ دیکھیں کہ جنگِ بدر، کربلا، ۱۸۵۷ء اور ۱۹۴۷ء میں ہماری ملت یا قوم نے کس طرح کے ردِّ عمل کا اظہار کیا۔ ظاہر ہے کہ نئے حالات میں ہمارا ردِّ عمل اسی تسلسل کے تعلق سے اپنا اظہار کرے گا۔ ان چاروں رویوں کے ذیل میں وہ سارے ادیب آجاتے ہیں جو صرف لکھنے کے علاوہ سوچنے کا کام بھی کرتے ہیں اور جن کا فن شعور و آگاہی کا نتیجہ ہے۔ یہاں میں جان بوجھ کر نام نہیں لے رہا ہوں تاکہ آپ ناموں کے چھوٹے بڑے ہونے کی وجہ سے ذاتی مغالطوں اور تعصّبات کا شکار نہ ہو جائیں اور پھر آپ کو آم کھانے ہیں پیڑ تھوڑے ہی گننے ہیں۔ میرا مقصد بھی یہی ہے کہ

میں صرف رویوں کے ذریعہ ہی آپ سے خطاب کروں۔

اب اختصار کے ساتھ شاعری اور فکشن پر بھی تھوڑی سی بات کرلی جائے شاعری میں غزل اُردو شاعری کی مقبول ترین صنف رہی۔ اس سال آزاد نظم بھی سے نظر آئی، لیکن وہ اب بھی پڑھنے والوں کی توجہ اپنی طرف نہ کھینچ سکی۔ اس کی غالباً ایک وجہ تو یہ تھی کہ اس میں عام طور پر فن کار نے صرف سہل پسندی یا نئے پن سے چونکانے کی خاطر اپنے تجربات کا اظہار کیا اور پھر اس میں تجربہ اور طرزِ احساس کی ضرورت کا بھی خیال نہیں رکھا گیا۔ میرا اپنا خیال تو یہ ہے کہ آزاد نظم کو سلیقہ سے برتنے کا فن اچھی غزل کہنے کے فن سے کچھ زیادہ مشکل ہے۔ غزلوں میں روایتی اور مشاعرہ لوٹنے والی اور مشاعرہ میں لُٹ جانے والی غزلوں کے علاوہ ایسی غزلیں بھی نظر آتی ہیں جن میں زمانے کی رُوح کو غزل کے مزاج میں سمولے کی کوشش ملتی ہیں اور جو فیضؔ کی غزلوں سے بالکل الگ ہیں۔ ان غزلوں کا رجحان یہ ہے کہ عہد جدید کی کسی مقبول و مروج سیاسی، معاشرتی یا جمالیاتی تصوریت کو اختیار کئے بغیر اپنے زمانے اور اپنے آپ کے بارے میں سچ بولا جائے، بلکہ غزل کی اشاریت اور داخلیت کی حدبندیوں کی بنا پر زیادہ زور اپنے آپ کے بارے میں سچ بولنے پر ہے۔ ان غزلوں میں یہ کوشش نمایاں طور پر نظر آتی ہے کہ شاعر جو معاشرتی کھوکھلے پن کا شکار ہو کر اعلیٰ جذبات سے محروم ہوگیا ہے، وہ اپنے آپ کو جذبات سے بھرپور دکھانے کے مصنوعی کام کو چھوڑ کر اس بات کا اعتراف کرے کہ اس کا دل جذبات سے خالی ہے اور اس کا اظہار تاسف یا خود ترسی کے پیرایہ میں نہ کیا جائے بلکہ خود ملامتی اور دُرشتی کا انداز اختیار کیا جائے۔ اس انداز سے غزل میں ایک نیا لہجہ، نئے مزاج اور نئے طرزِ احساس کے امکانات اُبھرتے نظر آتے ہیں۔ قومی و اخلاقی نظمیں لکھنے کی بھی چند افراد نے کوشش کی ہے، لیکن ان

نظموں میں سرے سے تجربے کی شدت کا احساس ہی نہیں ہوتا بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ فرضی جذبات پر شاعر نظم بندی کا کام کر رہا ہے۔ اس قسم کی نظمیں ہر جگہ نظر آئیں۔ دو ایک مجموعے بھی اس سال شائع ہوئے لیکن ان کے مطالعہ سے ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے بچے اپنے والد کی فرمائش پر کسی مہمان کے سامنے زبری رائم سنا رہے ہوں۔ اس کے علاوہ ۶۰ء میں ہندی گیت اور دوہے بھی بہت بڑی تعداد میں لکھے گئے اور بہت سے نئے اور پرانے لکھنے والوں نے اس صنف کی مٹھاس سے فائدہ اٹھایا لیکن گیتوں اور دوہوں میں جذباتی سطحیت اور فلرٹیشن کا احساس ہوتا ہے اور ان کے پڑھنے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ گیت اور دوہے معاشرہ کے تھکے ہوئے دماغ کی کیفیت کا آئینہ ہیں۔ یہ ایک ایسی شاعری کی ضرورت کو پورا کرتے ہیں جو کھانا ہضم کرنے میں مدد کرے اور اس قسم کی شاعری کی مقبولیت اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ آپ یہ نہیں چاہتے کہ ہمیں کوئی تکلیف دہ جذبہ یا بھاری خیال تنگ کرے۔ ہم اپنی موجودہ ذہنی کیفیت میں سرور اور خواب کی کیفیت کا اضافہ کرنا چاہتے ہیں۔ وہ کیفیت جو بقول امتیاز علی تاج اکبر بادشاہ پر اُس وقت طاری ہوئی تھی جب وہ دن بھر کی محنت شاقہ سے سخت تھکا ہوا تھا۔ انارکلی رقص کر رہی تھی اور وہ چاہتا تھا کہ سو جائے۔ اُس نے انارکلی سے کہا: "انارکلی! رقص ہلکا ہو۔ سیر آہستہ پڑیں۔ توڑے اور پھیرے زیادہ نہ چلیں ہم اپنے دماغ کو سکون دینا چاہتے ہیں۔ سونا چاہتے ہیں"۔ دوہے اور گیت ابھاری اس قسم کی کیفیت کو آسودہ کر رہے ہیں۔ ان میں نہ خیالات کی گہرائی ہے نہ بھاری پن اور ان کی بنیاد صرف جذباتی فلرٹیشن پر قائم ہے۔

فکشن میں افسانے سے زیادہ ناول لکھنے اور پڑھنے کی طرف رجحان بڑھتا نظر آتا ہے۔ سارے سال میں ایک آدھ افسانہ مثلاً خواب بھول جانے والے کا قصہ ایسا

تھا جس کا ذکر کیا جا سکتا ہے ورنہ ان میں تشنگی، فنی پھوہڑپن، اظہار سے بے نیازی کا احساس ہوتا ہے۔ کہانی کا عنصر افسانے سے بالکل ہی غائب ہو گیا، "جاڑے کی چاندنی" بھی اسی سال شائع ہوا ہے مگر اس کے سارے افسانے سوائے "دو تماشہ" اور "غازی مرد" کے ۶۰ء سے پہلے کے لکھے ہوئے ہیں۔ یہ سال ویسے افسانے پر خاصا سخت گزرا۔ ایک رجحان کا ذکر یہاں کرنا مناسب ہو گا کہ فکشن میں طویل چیزیں لکھنے کا رجحان اس لیے زیادہ ہو گیا کہ تجربہ جو خود ادھورا ہے بذاتِ خود اتنا لمبا ہے کہ وہ افسانے میں نہیں سما سکتا۔ ماضی سے دلچسپی چھوٹ جانے کی وجہ سے ایک واقعہ دوسرے واقعہ سے منسلک ہو کر نظر آ رہا ہے اور خود رفتارِ زندگی اتنی تیز ہو گئی ہے کہ پوری ٹرین آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہے۔ ناول بھی دو ایک ناول ہی اچھے تھے۔ زیادہ تر سستے ناول نظر آتے ہیں جن میں فرضی واقعات اور قصوں پر ناول کی بنیاد رکھی گئی ہے۔ جن میں نہ کوئی تجربہ نظر آتا ہے نہ تخیل۔ "آگ کا دریا" واحد ناول ہے جس میں تخیل و تجربہ ایک دوسرے میں گھل مل کر ایک نئے امکان کی طرف لے جاتا ہے۔ اسی لیے اسے اس سال کا سب سے اچھا ناول کہا جا سکتا ہے۔ اس بات کا ذکر بھی یہاں بے محل نہ ہو گا کہ ۶۰ء میں خاص طور پر افسانوں میں عورتوں کے نام پیش پیش رہے لیکن افسانوں میں زیادہ تر تعداد ایسی لکھنے والیوں کی تھی جنہوں نے افسانے کو جہیز کے طور پر استعمال کیا ہے۔

معاف کیجئے، مضمون شاید طویل ہو گیا۔ لیکن پھر بھی یہ تسلیم کرنے میں تکلف سے کام لوں گا کہ میں نے آپ کو بور کیا ہے۔ ممکن ہے نفس مضمون سے آپ کو اختلاف ہو اور آپ اسے میری ذاتی یاس پرستی یا تیرہ بینی سے تعبیر کریں تو یہ بات اور ہے ویسے میری دعا بھی یہی ہے کہ اے کاش ادب کی یہ حالت سچ مچ مجھے صرف ذاتی مایوسی کی وجہ سے نظر آتی ہو۔ مجھے امید ہے اس دعا پر آپ بھی میرے ساتھ آمین کہیں گے! (۱۹۶۱ء)

ترجمے کے مسائل

عام طور پر کسی ترجمے کو اچھا سمجھ کر جب اس کی تعریف کی جاتی ہے تو کہا جاتا ہے کہ اس میں بڑی روانی ہے۔ زبان با محاورہ اور سلیس ہے اور مضمون واضح ہے۔ لیکن غور سے دیکھا جائے تو صرف سلاست و روانی ہی ترجمے کی بنیادی خصوصیات نہیں ہیں۔ آپ خود ہی سوچئے کہ سنجیدہ و پیچیدہ تحریر کا ترجمہ صرف محض رواں و سلیس کیسے ہو سکتا ہے جب کہ دوسری زبان کا مزاج اور جملوں کی ساخت ہماری زبان کے مزاج اور جملوں کی ساخت سے مختلف ہو جبکہ ایک طرف ہمارے یہاں طویل جملے لکھنا مشکل کام ہو اور دوسری طرف قول محال اور جملۂ معترضہ کا رواج بھی جدید روش کے ساتھ شروع ہوا ہو۔ ترجمہ کے ذریعہ زبان ایک نئے مزاج سے روشناس ہو کر پھیلتی اور بڑھتی ہے۔ نئے لہجوں اور جملوں کی نئی ساخت کو اپنے مزاج میں جذب کر کے اظہار کی نئی قوتوں سے متعارف ہوتی ہے۔ ترجموں کی اہمیت یہ ہے کہ ایک طرف تو اس کے ذریعہ نئے خیالات زبان میں داخل ہوتے ہیں جس سے ذہنی جذب و قبول کا سلسلہ جاری رہتا ہے اور دوسری طرف زبان کی قوتِ اظہار میں نئے امکانات پیدا ہو جاتے ہیں اور وہ زبان بھی بدلتے ہوئے طرزِ احساس کے بیان پر قدرت حاصل کر کے احساس و خیال کی نئی نئی تصویریں ابھارنے کی اہل ہو جاتی ہے۔

اکثر ترجمہ کی تعریف میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ بالکل اصل معلوم ہوتا ہے۔ یہ ایک ایسی غلطی ہے جو ہمارے ہاں افسانوں اور ناولوں کے آزاد ترجموں کی وجہ سے راہ پاگئی ہے۔ ایسے میں پڑھنے والا ان ترجموں کو صرف کہانی کی دلچسپی کے لیے پڑھتا ہے اور یہی مقصد ترجمہ کرنے والوں کے سامنے ہوتا ہے لیکن ان ترجموں سے زبان و بیان کو کوئی خاص فائدہ نہیں پہنچتا۔ جب کسی ادب پارے کا ترجمہ کیا جائے گا تو اس میں وہ روانی تو ہرگز پیدا نہیں ہو سکتی جو خود اپنی زبان میں براہ راست لکھنے سے پیدا ہوتی ہے اور جب وہ روانی ترجمہ میں پیدا نہیں ہو سکتی تو ترجمہ اصل کیسے معلوم ہوگا؟ ایسے میں مترجم کا یہ فرض ہے کہ وہ مصنف کے لہجے اور طرز ادا کا خیال رکھے۔ لفظوں کا ترجمہ قریب قریب معنی ادا کرنے والے الفاظ سے نہ کرے اور ضرورت پڑنے پر نئے مرکب بنائے، نئی بندشیں تراشے، نئے الفاظ وضع کرے۔ ایسے ترجمے سے آخر کیا فائدہ جو سلاست و روانی تو پیدا کردے لیکن مصنف کی روح، اس کے لہجے اور تیور کو ہم سے دور کردے اور ساتھ ساتھ زبان کے مزاج کو اسی طرح روایتی روش اور اظہار بیان پر قائم رکھے اور اس میں کسی اضافے، اسلوب کے نئے امکان یا بیان کے نئے تجربے کی کوشش نہ کرے۔ میرے سامنے ترجمے کا معیار یہ رہا ہے کہ اگر ترجمہ کو دو ایسے آدمیوں کو دکھایا جائے جن میں سے ایک اس زبان سے، جس کا ترجمہ کیا گیا ہے، اچھی واقفیت رکھتا ہو اور دوسرا اس زبان سے گہری دلچسپی اور واقفیت رکھتا ہو اور پہلا، ترجمہ کو دیکھ کر یہ کہے کہ "بات تو خوب ہے اصل مصنف کون ہے؟" اور دوسرا یہ کہے کہ مصنف تو یقیناً مسٹر ایلیٹ ہیں۔ لیکن یہ یاد نہیں پڑتا کہ یہ حصہ ان کے کس مضمون یا تحریر کا ترجمہ ہے"۔ تو میں اسے ترجمے کی کامیابی سمجھوں گا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ مترجم نے مصنف کے طرز بیان، اس کے

لہجے اور مزاج کو اس حد تک باقی رکھا ہے کہ خود ترجمے میں اصل مصنف کی روح بول رہی ہے اور یہی وہ چیز ہے، جو میرے خیال میں ہر اچھے ترجمہ میں ہونی چاہیئے زبان کے مزاج کو بدلنے، اسے نئے امکانات اور طرزِ ادا کے نئے نئے ڈھنگ سے روشناس کرانے میں اچھے مترجم کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ ترجمے کے ذریعہ ایک زبان کی تہذیب دوسری زبان کی تہذیب کے ساتھ مل کر نئے نئے گل کھلا سکتی ہے۔ فارسی و عربی زبان اور خصوصاً فارسی زبان کے اسالیب نظم ونثر نے ہماری زبان، اس کے اسالیب اور خود ہمارے طرزِ احساس کو متعین کرنے میں کتنا اہم کردار ادا کیا ہے، یہ کوئی ایسی بات نہیں ہے جس پر کسی بحث کی ضرورت ہے، اسی طرح ہماری جدید نثر و نظم پر انگریزی زبان کے اسالیب کا جو اثر پڑا ہے وہ بھی بہت واضح اور دور رس ہے۔ ایک زبان پر دوسری زبان کے اثرات صرف "تحریری ترجموں" سے ہی مرتب نہیں ہوتے بلکہ ان "ذہنی ترجموں" سے بھی پیدا ہوتے ہیں جو پڑھنے والا کسی غیر زبان کی تصانیف اور تحریریں پڑھتے وقت غیر شعوری طور پر کرتا جاتا ہے۔ مثلاً جب آپ کوئی انگریزی کتاب پڑھتے ہیں تو انگریزی زبان پر عبور رکھنے کے باوجود، آپ کا لاشعور اس کے مفہوم اور لہجے کا ترجمہ اپنی زبان میں کرتا جاتا ہے اور یہ خیالات، یہ لہجے اور اظہار کے اسالیب آپ کے شعور کا حصّہ بنتے جاتے ہیں۔

بہر حال میں اپنی بات کو یہاں صرف تحریری ترجموں تک محدود رکھوں گا۔ تحریری ترجموں کے تین طریقے ہو سکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ لفظوں کے آہنگ، مصنف کے لہجے، بیان کے تیور اور ابلاغ کو کوئی خاص اہمیت نہ دی جائے اور اصل متن کا صرف لفظی ترجمہ کر دیا جائے اور بس۔ اسے ترجمہ کرنا نہیں کہتے مکھی پہ مکھی مارنا کہتے ہیں۔ دوسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ مفہوم لے کر آزادی کے ساتھ اپنی زبان

کے روایتی و مقبول انداز بیان کی مدد سے ترجمہ کر دیا جائے۔ جہاں جی میں آیا حسب دل خواہ تبدیلی بھی کر لی۔ تیسرا طریقہ یہ ہے کہ ترجمہ اس طور پر کیا جائے کہ اس میں مصنف کے لہجے کی کھنک اور آہنگ بھی باقی رہے۔ اپنی زبان کا مزاج بھی بنیادی طور پر موجود رہے اور ترجمہ اصل متن کے مطابق بھی ہو۔ ترجمہ کی یہ شکل سب سے زیادہ مشکل ہے۔ ایسا ترجمہ جس میں مترجم نے مصنف کی اصل روح کو پا کر اپنی زبان کے مزاج میں نگینے کی طرح بٹھا دیا ہو ایک ایسا ہی گوہر نایاب ہے جیسے ادب کا کوئی شہ پارہ جو کبھی کبھار وجود میں آکر کسی تہذیب کی ساری روح کا مظہر بن جاتا ہے۔ ایسے ترجموں سے زبان و بیان کو ایک فائدہ تو یہ پہنچتا ہے کہ زبان کے ہاتھ بیان کا ایک نیا ڈھنگ اور اسلوب کا ایک نیا امکان آجاتا ہے۔ دوسرے جملوں کی ساخت ایک نئی شکل اختیار کر کے اپنی زبان کے اظہار کے سانچوں کو وسیع تر کر دیتی ہے۔ اب جب کہ زبانوں کے رشتے زیادہ وسیع ہو کر ایک دوسرے سے قریب تر ہو رہے ہیں ضرورت اس امر کی ہے کہ مترجمین بھی اظہار کے سانچوں اور جملوں کی ساخت کا خاص طور پر خیال رکھ کر اسالیب کے نئے امکانات کو ابھاریں۔ ہماری نثر کا قدیم اسلوب از کار رفتہ ہو چکا ہے۔ یہ ہمارے بدلتے ہوئے طرز احساس کے اظہار کے لیے موزوں نہیں ہے۔ اچھے ترجموں کے ذریعہ ہم اسالیب کے نئے امکانات تلاش کر سکتے ہیں۔ خاص طور پر ایک ایسے دور میں (جیسا کہ ہمارا دور ہے) جب ادب اور کلچر پر مردنی چھائی ہوئی ہے۔ ہم اچھے ترجموں کے ذریعہ تخلیقی فضا ہموار کر سکتے ہیں۔

عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ مترجم میں کام کرنے کا محرک یہ ہوتا ہے کہ اپنے دماغ پر زور ڈالے بغیر کسی دوسرے کے پھلوں کو اپنی زبان کے خوان میں رکھ کر پیش کر دے۔ اگر کتاب کا مصنف مشہور ہوا تو اس کے سہارے مترجم کو بھی شہرت

کے پر رنگ گئے۔ حالاں کہ دیکھا جائے تو معاملہ اس کے برعکس ہوتا ہے۔ ترجمہ کرنے والا اپنی شخصیت اور مزاج کو کھو کر دوسرے کی شخصیت اور مزاج میں انھیں تلاش کرتا ہے۔ کھو کر پانا اور پاکر کھونا اچھے ترجمے کے بنیادی عناصر ہیں۔ اچھا ترجمہ اسی وقت وجود میں آسکتا ہے، جب مترجم نے نیک نیتی کے ساتھ اپنی شخصیت کو کھو کر مصنف کی شخصیت میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہو۔ اپنی ذات کی نفی اور اپنی شخصیت سے انکار ایک اچھے مترجم کے لیے ضروری ہے۔ بہر حال ایک طرف تو مترجم کی ذات مصنف کی ذات سے ہمیشہ کمتر رہتی ہے اور دوسری طرف اس کے برخلاف مصنف کی شخصیت ترجمے کے ذریعہ پھیل کر اور بڑی ہو جاتی ہے۔ اپنی بات ہو تو آدمی اسے سو رنگ سے باندھنے کی کوشش کرے لیکن ترجمے میں تو آدمی خود بندھ کر رہ جاتا ہے۔ مصنف کے ہاتھ میں اس کی باگ ڈور ہوتی ہے۔ اگر اس نے گرفت سے نکلنے کی کوشش کی تو اصل سے دور ہو جاتا ہے۔ اس کے بالکل مطابق رہنے کی کوشش کی تو بیان میں اجنبیت در آتی ہے۔ جملوں کو توڑ کر اپنے طور پر بیان کرنے کی کوشش کی تو اس کی زبان اظہار و بیان کے نئے امکانات سے محروم ہو جاتی ہے۔ ایسے میں، جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں اور اسی بات پر پھر زور دینا چاہتا ہوں، مترجم کا کام یہ ہے کہ وہ دوسری زبان کے اظہار کو اپنی زبان کے اظہار سے ملا کر ایک نئے اسلوب کے لیے راستہ ہموار کرے ایسے ترجموں میں ممکن ہے آپ کو اجنبیت کا احساس ہو لیکن اس اجنبیت سے جب آپ مانوس ہو جائیں گے تو خود محسوس کریں گے کہ اب زبان، خیال و احساس کے بوجھ تلے دب کر نہیں رہ گئی ہے بلکہ اس میں اثر آفرینی کے ساتھ بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی ہے۔ ایسے ترجمے روا روی میں نہیں پڑھے جا سکتے اور نہ ان کا حسن اور ان کی دل کشی ایک ہی نظر میں آپ کے دیدہ و دل تک پہنچ سکتے ہیں بلکہ ایسے ترجموں کو آپ پلاٹ، کہانی یا موضوع کی دلچسپی و افادیت سے کہیں زیادہ نئے تہذیبی رویّے

اور طرزِ بیان کے نئے امکانات کے لیے پڑھیں گے۔ ایلیٹ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "جب ایک زبان دوسری زبان سے سبقت لے جانے لگتی ہے تو عام طور پر اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ وہ زبان ایسے فوائد اپنے اندر رکھتی ہے جو اسے آگے بڑھانے ہیں اور جو اپنے اور غیر مہذب زبان کے درمیان نہ صرف فکر، لطافتِ اظہار کے اعتبار سے امتیاز رکھتی ہے بلکہ احساس کے اعتبار سے بھی بلند درجہ رکھتی ہے۔"
اس بحرانی دور میں جب ہماری تہذیبی اکائی ٹوٹ گئی ہے، طرزِ احساس تیزی سے بدل رہا ہے اور پرانے اسالیب ہمارے تجربوں کے اظہار سے معذور ہیں میرا خیال ہے اور یہ خیال یقیناً غلط نہیں ہے کہ ہم ترجموں کے ذریعہ اپنی زبان میں فکر و لطافتِ اظہار کے نئے امکان روشن کر سکتے ہیں۔"

(۱۹۵۹ء)

ایک نسل کا المیہ

"..... لیکن ایک چیز اس سے بھی زیادہ دل چسپ ہے۔ حالانکہ یہ کئی سال سے ہو رہی ہے۔ کوئی بھی نوجوان اب تک یہ کہنے کی جرأت نہ کر سکا:۔

ہمارے پاس کہنے کے لیے کچھ بھی نہیں ہے کیوں کہ ہمیں کوئی بات بھی ایسی نظر نہیں آتی جس پر ہم سوچ سکیں، ایسی دھن کے بعد نئی نسل آج تک پیدا نہیں ہوئی جیسی ہماری ہے..... اگر ہمارے بارے میں ہر شخص یہ کہہ رہا ہے کہ ایسے ذہین لوگ کبھی پیدا نہیں ہوئے تو اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ انداز بیان کے کچھ ایسے طرز ہیں جو متعدی ہیں اور جنہیں ایک صحافی جس میں ذرا بھی صلاحیت ہے چند سال میں سیکھ لیتا ہے بالکل ایسے جیسے ایک کسبی اپنے پیشے کو سیکھ لیتی ہے۔

آخر تم کب تک دوسروں کے ہاتھوں یوں بے وقوف بنتے رہو گے؟ تم نہ سوچتے ہو، نہ چیزوں کی روح کو دیکھتے ہو۔ نہ محنت کرتے ہو نہ کچھ پڑھتے ہو سوائے مروجہ افسانوں اور کہانیوں کے"

مارسل پروست

ہماری نسل تاریخ کی بے رحمی کا شکار رہی ہے۔ ہم تاریخی اعتبار سے وہ لوگ ہیں جو سرحد پر پیدا ہوئے ہیں اور جن کی ذہنی تربیت بحران، انتشار، جنگ اور انقلاب کی اقدار پر ہوئی ہے۔ تاریخ نے انہیں ہمارا مقدر بنا دیا ہے۔ ہمارے چاروں طرف بھیڑیے اور کتے ہیں۔ سروں پر چیلیں اور کوّے منڈلا رہے ہیں۔ ذہنوں پر دھواں اور فضا میں کہر چھایا ہوا ہے۔ یہ میں خاص طور پر اس نسل کے بارے میں بات کر رہا ہوں جو ۱۹۲۵ اور ۳۵ء کے درمیان پیدا ہوئی اور جب اس نے ہوش سنبھالا تو جنگ عظیم اور جدوجہد آزادی کی آنچ اس کے ہوش و حواس شل کئے دے رہی تھی۔ ایک طرف انگریزی تعلیم، سنیما، اخبار، ریڈیو کے ذریعہ نئے خیالات آ رہے تھے اور دوسری طرف گھر کے اندر دیسی ماحول تھا۔ یہ تضاد شروع ہی سے ہمارا مقدر رہا ہے۔ مجھے یاد ہے کہ جب میں دوپہر کو اسکول سے واپس آتا اور کھانا کھا کر فارغ ہوتا تو ابا میاں پلنگ پر لیٹ جاتے اور مجھ سے اخبار سنتے۔ اس زمانے کے اخبارات جنگ کی دہشت ناک خبروں سے بھرے ہوتے یا پھر مسلم لیگ اور کانگریس کے اختلافات اور ان کے راہنماؤں کے بیانات ہوتے جن کو پڑھ کر ذہن میں عجیب بے کلی سی پیدا ہوتی اور ہندوستان میں بسنے والی دوسری قوم سے ذہنی فاصلہ بڑھ جاتا۔ اور اب محسوس ہوتا ہے کہ ہم انسان کے احترام سے زیادہ نفرت کے جذبات کو پسند کرتے تھے۔ ہماری ساری ذہنی آسودگی اسی جذبہ پر منحصر تھی ــــــ یہ نہ ہوتا تو زندگی بے مزہ اور اخبار پھیکے سیٹھے نظر آتے۔ جنگ کی خبروں میں ہٹلر کے 'کارنامے' سب سے زیادہ متاثر کرتے۔ جب وہ کسی ملک پر قبضہ کرتا تو ہم سب خوش ہوتے۔ ہم اپنے طور پر یہ سمجھتے تھے کہ انگریزوں سے نجات حاصل کرنے کا یہی ذریعہ ہے کہ ہٹلر فتح حاصل کرتا رہے ــــــ یہ بات بھی اب کس قدر بے معنی معلوم ہوتی ہے۔ اسی زمانہ میں مجھے سب سے زیادہ تکلیف اس بات سے تھی کہ ابا میاں نے امتحان میں پاس ہونے کے بعد سائیکل دلانے کا جو وعدہ

کیا تھا وہ اس لیے پورا نہ ہو سکا تھا کہ سائیکل بازار میں نہیں ملتی تھی۔ روزانہ حلوا اس لیے نہ کھا سکتے تھے کہ شکر پر کنٹرول تھا۔ ان سب چیزوں کا واحد ردِ عمل یہ ہوتا تھا کہ یہ سب کچھ انگریزوں کی غلامی کا فساد ہے۔ اس سے آگے نہ دماغ سوچ سکتا تھا اور نہ آنکھ دیکھ سکتی تھی۔

جب جنگ عظیم ختم ہونے کے قریب آئی اور 'وی فور وکٹری' کا نعرہ ہر طرف سنائی دینے لگا تو اس برصغیر میں آزادی کی جدوجہد اور تیز ہوگئی۔ اس جدوجہد میں ایک قوم کا دوسری قوم سے ذہنی اور تہذیبی فاصلہ اور بڑھ گیا تھا۔ ہندو مسلم بھائی بھائی کا نعرہ اب بالکل بے معنی نظر آتا تھا۔ ایک طرف کانگریس تھی اور دوسری طرف مسلم لیگ۔ میری نسل کے زیادہ تر لوگ مسلم لیگ کے حامی تھے۔ "لے کے رہیں گے پاکستان" ہمارا اوڑھنا بچھونا تھا۔ اس وقت جذبات کا سیلاب اتنا تیز تھا کہ عقل و شعور کی ساری باتیں اس کی رَو میں بہہ چکی تھیں۔ ساری زندگی ایک نعرہ ایک شور بن کر رہ گئی تھی جس کا کیپسول ہم سب نے سٹک لیا تھا۔ اس کیپسول کا اثر یہ تھا کہ ہم نے کالج کی جماعتیں چھوڑ دیں۔ ہڑتالوں میں شریک ہوئے۔ جلسہ جلوسوں میں حصہ لیا۔ شہر شہر قریہ قریہ الیکشن لڑاتے پھرے اور یہ سب کچھ اس لیے کر رہے تھے کہ ہمیں آزادی کی آرزو تھی وہ آزادی جو اپنی جلو میں پاکستان لے کر آئے گی۔ پاکستان جو اپنا وطن ہوگا۔ جہاں وہ تمام آورش عملی طور پر پورے ہوں گے جن کے لیے ہم یہ سب کچھ کر رہے تھے۔ پاکستان کا اس وقت ہمارے ذہن میں ایک ایسا ہی تصوّر تھا جیسا بچپن میں کوہ قاف کی پریوں کا ہوتا ہے۔ اس وقت ہر عمر اور ہر طبقہ کا آدمی اپنے اپنے تصورات کے مطابق پاکستان کا آورش قائم کئے ہوئے تھا۔ اس زمانہ میں قائدِ اعظم ہمارے ہیرو تھے جن کی ذات میں ہم نے اپنی ساری آرزوئیں یکجا کر دی تھیں۔

جب پاکستان وجود میں آیا اس وقت میری عمر اٹھارہ انیس سال کی تھی۔ ہندو لڑکی

سے جو عشق اپنے پورے جماؤ کے ساتھ کئی سال سے چل رہا تھا وہ پاکستان بننے کے چند ہفتوں بعد ہی ہندو مسلم فسادات کی آگ کے ساتھ نفرت پر ختم ہو گیا تھا۔ میرا مسلمان ہونا میری جان سے زیادہ عزیز محبوبہ کے لیے اس زمانہ میں ایک ایسی ناقابل برداشت بات ہو گئی تھی کہ عشق کا دیوتا اُلٹے پاؤں واپس لوٹ گیا۔ مجھے یاد ہے کہ نوجوانی کی اس جذباتی ناکامی پر مجھے پہلی بار اپنے مسلمان اور پاکستانی ہونے کا شدت کے ساتھ احساس ہوا تھا۔ اب میں اس زمانہ کا خیال کرتا ہوں تو مجھے یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس وقت ہمارے سارے جذبات 'اجتماعی' تھے اور فرد بالکل غائب ہو چکا تھا۔ مجھے یاد ہے کہ آزادی کے فوراً بعد بربریت اور قتل و غارت گری کا جو مظاہرہ ہوا تھا اس سے مجھے آزادی ہی سے نفرت ہو گئی تھی اور میں سوچنے لگا تھا کہ وہ غلامی کیا اچھی تھی جس میں کم از کم یہ تو نہ ہوتا تھا۔

اس زمانہ میں مجھے کالج سے گھر واپس بلا لیا گیا تھا اور سب بہن بھائیوں کو بھی اسکول سے اٹھا لیا گیا تھا۔ ہم سب کے سب تمام دن گھر میں نظر بند ہو کر ایک دوسرے کو وحشت زدہ نگاہوں سے دیکھا کرتے تھے اور رات کو باری باری چھتوں پر بیٹھ کر پہرہ دیا کرتے تھے۔ نیچے سڑک پر گشت کرنے والے فوجیوں کے بھاری بھرکم جوتوں کی آوازیں تاریکی کو چیرتی ہوئی ہمارے کانوں میں پڑتیں اور ہم منہ پر چھینٹا مار کر پھر سے جاگ جاتے اور ایسے میں مجھے ایسا محسوس ہوتا کہ ہماری اخلاقی دلچسپی صرف چند سطحی جذبوں پر قائم ہے۔ آزادی کے بعد وہ تضاد جن پر ہم نے کبھی توجہ نہ دی تھی ایک دم اُبھر آئے تھے۔ اور ہمارے تخلیقی محرکات کو کند کر رہے تھے۔ ہمارے پاس کوئی تہذیبی سرمایہ ایسا نہیں تھا جس سے ہم اس چیلنج کو قبول کر سکتے، جو آزادی اپنے ساتھ لائی تھی۔ مذہب کا اخلاقی سرمایہ بظاہر ساتھ دینے کے باوجود اپنی چمک دمک گنوا رہا تھا۔ پاکستان آ کر سب سے پہلا سوال ہمارے سامنے یہ آیا کہ آخر ہمارا تہذیبی سرمایہ کیا ہے۔ ہماری روایات

کیا ہیں اور وہ کون سے عناصر ہیں جن کے ذریعہ ہم ذہنی یک جہتی حاصل کر کے ایک متجانس قوم بن سکتے ہیں۔ لیکن اس کا جواب کسی کے پاس نہیں تھا۔ یہیں سے مجھ میں یہ احساس پیدا ہوا کہ ہماری نسل کے سب افراد تصادم اور بحران کی پیداوار ہیں۔ ہم بحران میں پیدا ہوئے اور پلے بڑھے اور بحران ہی ہمارا مقدر ہے۔ ہم کیا ہیں اور زندگی کے بہاؤ میں کہاں کھڑے ہیں؟ ہم اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو کس طور پر اور کیسے استعمال کریں؟ کیا ایسے میں ہماری نسل سے کسی تخلیقی کارناموں کی آس لگائی جا سکتی ہے؟ کیا ہم صرف اس بحران کا ایندھن تو بن کر نہیں رہ گئے۔ ہماری فکر اور خیال کے کون سے راستے ہیں؟ یہ اور اس قسم کے بہت سے سوال دماغ میں اُبھرتے مگر کچھ یوں محسوس ہوتا کہ آنکھیں بند ہوئی جا رہی ہیں اور گھٹن کے مارے سانس لینا دوبھر ہے۔ یہ سوال اس وقت بھی اہم تھے اور آج بھی اسی طرح اتنے ہی اہم ہیں۔

یہ وہ زمانہ تھا کہ ترقی پسند تحریک ہماری نسل کے لوگوں کے لیے ادب کی ایک مقبول تحریک تھی اور اس زمانے کے لکھنے والوں کو ہم بڑے احترام کے ساتھ پڑھا کرتے تھے۔ اس تحریک کے علم بردار اور اس سے وابستہ ادیب ہمارے لیے آئیڈیل کا درجہ رکھتے تھے۔ اس زمانے میں ملکی و قومی مسائل ادب کا موضوع بن گئے تھے اور ادب و سیاست کا رشتہ ناتا گہرا ہو گیا تھا۔ یہ زمانہ اس قسم کی تحریکوں کے لیے بہت بڑا زمانہ تھا۔ اس زمانہ کے ادیبوں کی شہرت اور مقبولیت کا راز دراصل وہ موضوعات تھے جو اس دور کے ہر فرد کی جذباتی و ذہنی زندگی کا جزو بن چکے تھے ادب میں جدیدیت کا بھوت سب پر سوار تھا۔ اپنی تہذیبی روایات سے رشتہ منقطع کرنا اور اُن پر ہنسنا اس زمانہ کا عام فیشن تھا۔ اسی لیے آزادی کے بعد جب سامراجی قوت ہمیں آزادی دے کر رخصت ہوئی تو ہم پر ایک نئی بوکھلاہٹ مسلط ہو گئی۔ اب ادیب کن موضوعات پر لکھے اور کن اقدار پر اپنے تہذیبی ڈھانچے کی عمارت تعمیر کرے۔ آزادی

ہو، اب اپنے دَور کو دیکھئے۔ معاشرہ کا یہ حال ہے کہ حکمراں طبقے، عوام اور ادیبوں کے مزاج اور سوچ، احساس و فکر میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ ہمارے سامنے نئی نئی وفاداریوں کا مسئلہ ہے۔ ضمیر کی آواز، ذات کا شعور و عرفان اور تخلیقی جرأت سیاسی وفاداریوں کے سامنے بے معنی ہو کر رہ گئی ہیں۔ اسی لیے گوشۂ عافیت کے طور پر ہم دیو مالا، تاریخ، تصوف، قدیم داستانوں اور قصہ کہانیوں میں پناہ لے رہے ہیں یا پھر مغربی ادب کی طرف چلے گئے ہیں اور وہاں کی باتوں کو دُہرا کر خوش ہو رہے ہیں۔ اپنی تہذیب کی تشکیل نو، نئی اقدار کی تلاش و جستجو، اپنا مزاج بنانے اور سنوارنے کے کام کو ہم نے طاق میں دھر دیا ہے۔ یہی وہ المیہ ہے جس نے ہمارے اردگرد کہر کو اور گہرا کر دیا ہے — اتنا گہرا کہ جس میں سے نہ روشنی چھنتی ہے اور نہ کوئی شکل نظر آتی ہے۔

اسی کہر کے دبیز پردہ میں ہمیں اس بات کا بھی شدت سے احساس ہے کہ ہم سیاسی دَور میں زندہ ہیں۔ صرف سیاسی واقعات و عقائد ہماری اور ہمارے معاشرے کی زندگیوں کو متاثر کر رہے ہیں۔ ہم یہ سمجھ رہے ہیں کہ سیاست اب وہ کام انجام دے رہی ہے جو کسی زمانہ میں مذہب دیا کرتا تھا۔ معاشرتی تنظیم کا مسئلہ اہم ترین مسئلہ بن گیا ہے۔ چاروں طرف ہم یہ دیکھ رہے ہیں کہ صحیح یا غلط سب کچھ ہو رہا ہے، مگر ابھی ہوا کچھ بھی نہیں ہے۔ تباہی اور خوف کا خیال ہر قدر کو دھندلا کر پست کیے دے رہا ہے۔ خیالات سے اغلام عام ہے۔ پھر سیاست اور صنعتی و معاشی ترقی کی دوڑ میں ہم نے مادی ترقی کی قدروں سے بھی خوف کھانا شروع کر دیا ہے اور اسے ایک طرح سے ذہنی مرض بنا لیا ہے اور ذہنی مرض کا طرح طرح سے اظہار کر رہے ہیں۔ اس طرح ہم نے معاشرہ کے ساتھ ادب کے رشتے کو اور ضعیف کر دیا ہے اور ہم دیکھ رہے ہیں کہ آج کا ادیب اپنے پڑھنے والوں کو صرف وہ دے رہا ہے

کے بعد سیاسی تحریکوں نے بھی ادب کا ساتھ چھوڑ دیا تھا۔ کچھ دن تک تو فسادات کا موضوع نئی اور پرانی نسل کا محبوب موضوع بنا رہا لیکن یہ بھی آخر کب تک چلتا۔ پل، چاہ، مسجد و تالاب پر بھی کب تک ادب تخلیق کیا جاتا۔ ہم نئے موضوعات کی تلاش کرنے لگے مگر نتیجہ وہی ڈھاک کے تین پات۔ جب ہمیں کوئی نیا موضوع نہ ملا اور ہم اپنی اقدار خود تشکیل نہ کر سکے تو ہم نے سب سے پہلے ردِعمل کا اظہار یہ کیا کہ خارجیت اور معروضی موضوعات سے ہٹ کر داخلیت اور اپنی ذات کی طرف رجوع ہو گئے۔ روایت، قدیم ادب، قصہ کہانیاں، داستانوں میں ہم نے پھر سے دلچسپی لینا شروع کی۔ آزاد نظم ٹکسال باہر ہو گئی اور غزل پھر سے مقبول صنف بن گئی۔ چوں کہ خیال تو ہمارے پاس تھا نہیں اس لیے اکھڑے اکھڑے اور ادھورے احساسات پر اپنے ادب کی بنیاد رکھنے لگے۔ پے در پے قومی و معاشی بحران نے ہماری فکر کو کند اور ہماری تخلیقی صلاحیتوں کو ماند کر دیا۔ تاریخ اب بھی ہمارا ساتھ نہیں دے رہی تھی اور ہمارا شعور اس بحران میں ایسا الجھ کر رہ گیا تھا کہ ہمیں راستہ نظر نہیں آ رہا تھا۔

میں جو تاریخ کی 'بے رحمی' کے الفاظ استعمال کر رہا ہوں تو اس سے میرا مطلب یہ ہے کہ تاریخ میں ایسے دَور بھی آتے ہیں جب سارا معاشرہ اور سارا دور فن کار کا ساتھ دیتا ہے اور ہر بات جو وہ دوسروں کے مُنھ سے سُنتا ہے اور ہر تجربہ جو وہ حاصل کرتا ہے اس کا اظہار ادب بن جاتا ہے۔ انقلابِ فرانس کے زمانے میں تاریخ فن کار کا ساتھ دے رہی تھی، سڑکوں، گلی کوچوں میں لوگوں کے مجمع اور بھیڑ کی تصویریں بنا کر فن کار عظیم فن کے شاہکار پیش کر رہے تھے۔ اس زمانہ میں زندگی اور اس کا شعور عام لوگوں کے ہاں اس طور پر اُبھر آیا تھا کہ ادیب جو کچھ اُن کے مُنھ سے سُنتا لکھ دیتا اور وہ بڑا ادب بن جاتا۔ اظہار کا معاملہ اتنا سہل ہو گیا تھا کہ زندگی کی ہر سطح پر ایسا معلوم ہوتا تھا کہ جیسے کسی بڑے فن کار نے گونگے احساسات کو زبان دے دی

جس کے وہ خواہش مند ہیں ـــــ بے مغز بالشتیوں کے لیے بھوسا اور گھاس، فکر اور خیال کی نہ ہم نے تلاش شروع کی ہے اور نہ اب تک سنجیدگی کے ساتھ اسے کوئی اہمیت دی ہے۔ تاریخ کے ایسے ادوار میں دانشوروں نے ہمیشہ نئی سمت اور نئے راستے ڈھونڈ نکالے ہیں۔ اور تو اور ہم نے فکر کے معنی تک بدل دیئے ہیں ـــــ 'آپ کو کیا فکر ہے' ، 'آپ کیوں متفکر ہیں' ، 'اس میں فکر کی کیا بات ہے' ، اس قسم کے جملوں سے جو ہم روز مرہ استعمال کرتے ہیں ہمارے مزاج اور ہماری آگہی کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

ممکن ہے آپ کو یہ تصویر اور اس کا یہ رُخ سخت ناگوار گزرے اور آپ مجھ سے یہ سوال پوچھ بیٹھیں کہ جب یہ سب کچھ ہے تو پھر آپ کیوں لکھتے ہیں؟ اس سوال کی معقولیت سے کون کافر ہے جو انکار کر سکتا ہے۔ میں تو صرف اس لیے لکھتا ہوں کہ میرے سامنے مشکلات ہیں۔ دشواریاں اور اُلجھنیں ہیں اور میں لکھنے کے ذریعہ اپنے ادراک و شعور کی تہذیب کا کام کرتا ہوں۔ میرے سامنے نہ تو قارئین کی تعداد بڑھانے کا مسئلہ ہے نہ پبلک بنانے کا سوال ہے۔ میرا راستہ تو رَد اور نفی کا راستہ ہے جس کے ذریعہ میں اپنے تعصّبات سے آزادی حاصل کرتا ہوں اور اپنے ادراک و حواس کی تہذیب کرتے وقت یہ بات بھی میرے سامنے رہتی ہے کہ ملک و معاشرہ کا ذہن، اس کا شعور اور اس کے سوچنے کی صلاحیت بھی ساتھ ساتھ آگے بڑھتی رہے۔ کہیں یہ نہ ہو کر ترقی تو آگے نکل جائے اور انسان پیچھے رہ جائے۔

اس دَور میں تہذیبی سرمائے کی تلاش و جستجو کا کام وہی لوگ انجام دے سکتے ہیں جو سنجیدگی، بے باکی اور سچائی کے ساتھ فکر و فلسفہ کے پھولوں کو ادب کے ہار میں گوندھ سکیں ـــــ نہیں تو ہم خزاں کے زرد اور سوکھے پتے

بن کر ہوا کے رحم وکرم پر کچھ دن اور نظر آتے رہیں گے اور پھر حسبِ معمول اپنی
پنی قبروں میں جا سوئیں گے۔

اِنَّا لِلّٰہِ وَاِنَّا اِلَیْہِ رَاجِعُوْنَ۔

(۱۹۶۳ء)

شیفتہ کا مُطالعہ

شیفتہ نے جس ماحول میں آنکھ کھولی شعر و شاعری اور علم و ادب کا چرچا عام تھا۔ مشاہیرِ ادب سے دلّی بھری پڑی تھی۔ روز مشاعرے ہوتے۔ سخن فہمی اور نکتہ سنجی کی باتیں ہوتیں۔ آزردہ، صہبائی، ذوق، مومن اور غالب کے ادب و شعر کی شہرت اور استادی کی بڑی دھوم تھی۔ اُردو غزل اپنے شباب پر تھی۔ نئے نئے خیالات اور معنی کی فکر عام تھی۔ ہر شخص ایک دوسرے سے بازی لے جانے کی فکر میں تھا۔ شیفتہ نے اسی ماحول میں پرورش پائی اور اسی ماحول اور مشاہیر کی انہی مجالس میں ان کا ذوقِ شعری پروان چڑھا۔ ذوق "استادِ شہ" تھے۔ اُن کا طوطی خوب بول رہا تھا۔ ایک تو پختہ مشق شاعر، دوسرے بادشاہ کے اُستاد۔ سرکاری اعزاز اور شہرت اُن کے قدم چوم رہے تھے۔ دوسری طرف مومن اور غالب بری طرح مجلس پر چھائے ہوئے تھے۔ ان کی خیرہ کن روشنی میں دوسری مدھم روشنیاں ماند پڑ رہی تھیں۔ اُن کے مقابلہ میں کسی کا چراغ نہ جلتا تھا۔ یہ تو تھا دلّی کا حال۔ لیکن اس کے علاوہ لکھنؤ بھی علم و ادب کا مرکز بن چکا تھا۔ ناسخ و آتش کا شہرہ ہندوستان کے دور دراز گوشوں تک پہنچ چکا تھا۔ ان کا اپنا رنگِ شعر اور مذاقِ سخن تھا۔ دلّی کے شعراء ان کو اپنے سے کمتر ماننے کے باوجود، ان کی استادی کو تسلیم کرتے تھے اور اُن کی پُرگوئی کے قائل تھے۔

شیفتہ نے جب شعر گوئی شروع کی تو یہ سب آوازیں بیک وقت اُن کے کانوں

میں پڑیں، اور وہ ان رنگارنگ اور متنوع آوازوں کی مقبولیت کیفیت، دل نشینی اور لوچ سے اس درجہ متاثر ہوئے کہ تھوڑی دور ہر راہ رو کے ساتھ چلنے لگے اور قبول عام حاصل کرنے کے لیے انہی کے رنگ سخن میں شعر گوئی کرنے لگے۔ کبھی ذوقؔ کی طرف لپکے۔ کبھی وہ غالبؔ اور مومنؔ کی طرف بڑھے۔ کبھی ناسخؔ کے شعروں نے انہیں اپنی طرف کھینچا اور کبھی مصحفیؔ اور جرأتؔ کے رنگ کو آزمایا۔ اس کے ساتھ ساتھ اپنے دوسرے ہم عصر شعراء کے رنگ کو بھی قبول کیا۔ اُن سے متاثر بھی ہوئے اور اُن کو متاثر بھی کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شیفتہؔ کی شاعری اُن سب کی آوازوں کا مجموعہ بن گئی۔

شیفتہؔ کی انفرادیت اس میں نہیں ہے کہ انہوں نے کوئی اپنا منفرد یا ممتاز رنگ پیدا کیا بلکہ ان کی انفرادیت ہی یہ ہے کہ انہوں نے اُردو شاعری کی اُن تمام آوازوں کو سمیٹ کر اپنی شاعری میں سمونے کی کوشش کی، جو انیسویں صدی کے مذاقِ سخن کے مطابق شاعرانہ مجلسوں میں مقبول اور عام تھیں۔ شیفتہؔ کی شاعری ایک ایسا آئینہ خانہ ہے جس میں انیسویں صدی کے تمام مقبول استادانِ فن کی جھلکیاں واضح طور پر دکھائی دیتی ہیں۔ اس کا اعتراف تو شیفتہؔ نے "در مراتب سخن اگرچہ ادائے خاص با من است، اما طبع با ہر روش چناں مناسب افتادہ کہ بر ہر شیوہ سخن می کنم" کہہ کر خود بھی کیا ہے۔ شیفتہؔ کو اس کا یہ فائدہ تو ضرور ہوا کہ وہ اپنے زمانے کی علمی و شاعرانہ مجلسوں میں مقبول ہو گئے اور اُن کی چاروں طرف سے آؤ بھگت ہونے لگی لیکن خود اُن کی حیثیت ان استادانِ فن کے مقابلہ میں گر گئی اور آج جب وہ رنگ اور آوازیں جو اس زمانہ میں مقبول تھیں، افسردہ ہو کر مدھم اور پھیکی پڑنے لگیں تو ان کے کلام کے بیشتر حصّہ کا بھی وہی حشر ہوا جو ان استادانِ فن کے "کلام بلاغت نظام" کا ہوا تھا۔ اور صرف وہ شعر پڑھنے کے لائق رہ گئے جو ان استادوں کے رنگ میں کہے گئے تھے جن میں بیان کی ہمہ گیری، فکر کی وسعت اور خیال کا تنوع موجود تھا۔

جو آج بھی، انہی خصوصیات کی وجہ سے دل پسند ہیں۔ دوسرے اساتذہ کے رنگ میں شعر گوئی کی یہ کوشش اتنے وسیع پیمانہ پر اردو شاعری میں پہلی مرتبہ نظر آتی ہے۔

شیفتہ اُردو غزل کی تاریخ میں اس اعتبار سے پہلے شاعر ہیں اور حسرت موہانی دوسرے۔ حسرت موہانی نے بھی اپنے شعر گوئی کے چراغ کو اساتذۂ قدیم کے رنگ سے روشن کیا۔ اس طرح جس چیز کی شیفتہ نے ابتدا کی، حسرت نے اسے انتہا تک پہنچا دیا۔ بقول فراق حسرت کے ہاتھوں اُردو غزل کی نشاۃ ثانیہ نہیں ہوئی بلکہ مصحفی، جرأت، مومن وغیرہ کے رنگ تغزل کی نشاۃ الثانیہ ہوئی۔ مصحفی، جرأت، مومن۔ ہر ایک کی شاعری میں جو رنگ دبے ہوئے تھے، ان کے دلوں میں جو چور تھے، ان میں جو امکانات چھپے ہوئے تھے، وہ سب حسرت کی غزل میں ابھر آئے اور نکھر گئے۔ شیفتہ نے اساتذۂ قدیم کے دبے ہوئے امکانات کو تو نہیں ابھارا اور یہ کام شیفتہ کے زمانہ میں دراصل ممکن بھی نہیں تھا۔ اُردو کے سب ممتاز اساتذہ شیفتہ سے یا تو کچھ دن پہلے تک زندہ تھے اور اُن کی آوازیں بالکل تازہ تھیں یا پھر وہ اُن کے کسی نہ کسی اعتبار سے ہم عصر تھے۔ اتنے قریب ہو کر ویسے بھی دلوں کے چور نکالنا بڑے دل گردہ کا کام تھا۔ شیفتہ نے ان تمام اساتذہ کے رنگوں کو مقبول ترین بنانے اور اُن کے انداز کی تقلید کو عام کرنے کی خدمت انجام دی۔ اس سے شیفتہ کی ذات تو ضرور متاثر ہوئی، لیکن اُردو شاعری کو نکھرنے، ابھرنے، پھیلنے، بڑھنے، پھلنے پھولنے اور مقبول ہونے میں بڑی مدد ملی۔ شیفتہ کی اس خدمت کو اُردو غزل کی تاریخ مشکل ہی سے فراموش کر سکتی ہے۔

لیکن ان تمام اثرات کو قبول کرنے کے باوجود اُن کا ایک اپنا نقطۂ نظر تھا۔ وہ شعر میں شگفتگی، لہجہ میں شیرینی، انداز میں روانی، آہنگ کی کھنک اور درد آمیزی کے قائل تھے۔ ان کا خیال تھا کہ لفظوں کا انتخاب ایسی احتیاط، سلیقے اور خوبی سے کیا جائے کہ الفاظ اپنے

استعمال کے موقع و محل پر اثر و تاثر میں غیر معمولی اضافے کر سکیں۔ کہنے کا طریقہ اور انداز بیان بے جھول، بھاری بھرکم، عربیت و فارسیت سے دبا ہوا نہ ہو۔ متانت اسلوبِ عبارت کا لازمی ناگزیر جزو ہے۔ اگر اسلوبِ عبارت میں سوقیانہ یا بازاری انداز آگیا تو اس سے خواہ کیسے ہی معنی نکلتے ہوں شعر پستی کی طرف چلا جائے گا۔ شیفتہ کے نظریہ کے مطابق سادہ بیانی اور اس کے ساتھ معنی کی فکر ایسی خصوصیات ہیں جن سے کسی شعر کے حسن و قبح کے معیار کا امتحان کیا جا سکتا ہے۔ وہ اپنے اس نظریۂ شعر پر اس درجہ ایمان رکھتے تھے کہ جہاں انہوں نے شعر کو اس معیار سے الگ پایا وہیں اس پر ناپسندیدگی کی مہر ثبت کر دی۔ بے چارہ نظیر اسی وجہ سے گلشنِ بے خار میں نکو بنا۔ ان کا ایمان تھا کہ شعر عوام کے لیے نہیں ہے اور نہ اسے محاورۂ عوام میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ یہ شرفا کا مشغلہ ہے۔ بلند اور اعلیٰ۔ اگر اسے محاورۂ عوام میں بیان کیا گیا تو شعر رفعت اور بلندی کے درجہ سے گر جائے گا۔

شیفتہ کا یہ نظریۂ شعر اس زمانے کے مذاقِ سخن اور معیار کا نمائندہ ہے لیکن اگر تجزیہ کیا جائے تو اس کی وجہ آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے۔ شیفتہ کے زمانے میں اردو زبان کی لچک اور ترقی کی صلاحیت کم تر ہوتی جا رہی تھی۔ اس میں وسعت کے بجائے تنگی پیدا ہو رہی تھی۔ وسعت کے دائرے محدود تر ہوتے جا رہے تھے۔ زندگی منجمد ہو رہی تھی اور آرائش کا عمل بڑھ رہا تھا۔ یہی اس زمانہ کے اکابرین کی کوشش بھی تھی اور خواہش بھی۔ احساسات، جذبات، تصور اور فکر کا دائرہ گھٹتے گھٹتے چھوٹا ہوتا جا رہا تھا اور تجربہ، جس میں تنوع اور رنگا رنگی کی کیفیت ہونی چاہیے تھی، ایک تہذیبی روایت بن کر رہ گیا تھا، جس میں اپنے حدود کو توڑ کر نکلنے کی صلاحیت گم ہو چکی تھی۔ زندگی بھی بذاتِ خود ایک مختصر سے دائرے میں گھٹ کر رہ گئی تھی۔ وہ تہذیب، جو اپنے شباب کے زمانہ میں نہایت ترقی پذیر تھی اپنے عروج پر پہنچ کر دم توڑ رہی تھی۔ شیفتہ بھی ہزار نئے خیالات اور جدید رنگ

مذاق رکھنے کے باوجود اسی کا ایک جزو تھے۔ وہ محاورۂ عوام از زبان و بیان کے ایسے تجربوں کو جو نظیر اور انشا یا میر حسن نے کئے تھے کیسے برداشت کر سکتے تھے۔ انہوں نے ہر شعر کو اسی نقطۂ نظر سے دیکھا اور اپنی شاعری میں بھی اس سے کم سے کم انحراف کیا۔

یہی وجہ ہے کہ اُن کے اشعار میں شگفتگی بھی ہے، خوش بیانی اور حسن بھی۔ متانت اسلوب بھی ہے اور معنی کی فکر بھی۔ کہیں بھی بازاری پن، سوقیانہ انداز یا کسی گھٹیا یا غیر شاعرانہ الفاظ کا استعمال نہیں ملتا۔ ان کی یہی احتیاط تھی جس کی وجہ سے ان کے کلام میں "پست اشعار" بہت کم نظر آتے ہیں۔ شیفتہ نے مذاق شعر کو سنوارنے میں بڑی خدمت انجام دی ہے۔ وہ اپنے زمانہ کی بہت بڑی "گائڈنگ فورس" تھے۔ اُن کا اثر ہم عصر شعراء پر اس درجہ تھا کہ شیفتہ کی داد اُن کے لیے باعث فخر ہوتی تھی۔ شیفتہ اپنے زمانہ کی مجلسوں میں ایک خاص عزت و وقعت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ ہر بڑے مشاعرے میں وہ شریک ہوتے۔ ہفتہ وار باری باری ان کے اور مفتی صدر الدین آزردہ کے ہاں محفلیں ہوتیں جن میں دلّی کے اساتذہ اور باہر سے آنے والے شعراء شریک ہوتے۔ شیفتہ کا اثر اس زمانہ کی مجلسوں میں اس درجہ تھا کہ ان کی تعریف یا خاموشی (اس زمانہ کے دستور کے مطابق) شعر کے حسن و قبح کا زبردست امتحان ہوتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ وہی انداز بیان، فکر و معنی اور اسلوب کے وہی سانچے مقبول ہوئے جن کو شیفتہ پسند کرتے تھے اور جن کے وہ خود علم بردار اور نمائندہ تھے۔ حالیؔ جنہیں شیفتہ کی صحبت میں ایک عرصہ تک رہنے کا اتفاق رہا، خود اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ "لوگ اُن کے مذاق کو شعر کے حسن و قبح کا معیار جانتے تھے۔ ان کے سکوت سے شاعر کا شعر خود اس کی نظر سے گر جاتا تھا اور ان کی تحسین سے اس کی قدر بڑھ جاتی تھی۔ انہی کے ساتھ میں بھی جہانگیر آباد سے اپنا کلام مرزا غالب کے پاس بھیجتا تھا، مگر درحقیقت مرزا کے مشورہ و اصلاح سے مجھے چنداں فائدہ نہیں ہوا، مگر جو نواب صاحب کی صحبت سے ہوا۔" ان سب

باتوں سے میرا مطلب صرف یہ ہے کہ شیفتہ کا اثر ان کے ہم عصروں اور ساتھ ہی
آئندہ نسل کے شعراء پر اتنا گہرا اور اتنا دور رس تھا کہ انھوں نے اُردو شاعری کے
مذاق کو سنوارنے بنانے اور نکھارنے میں کسی بڑے سے بڑے شاعر سے کم حصہ نہیں
لیا۔ شیفتہ نے ان مروجہ خیالات کے خلاف اپنے انداز میں اور اس زمانہ کے مروجہ
قاعدہ کے مطابق بغاوت کی جس سے اس زمانہ کی اُردو شاعری دوچار تھی اور جسے
بعد میں حالی نے مقدمہ شعر و شاعری کی شکل میں دُنیا کے سامنے پیش کیا۔ شیفتہ
کی اس خدمت کو بھی اُردو شاعری آسانی سے فراموش نہیں کر سکتی۔

مشہور ہے کہ انشا کی ذہانت و فطانت کو نواب سعادت خاں کی صحبت کھا
گئی۔ لیکن برخلاف اس کے شیفتہ کو مذہب کا غلبہ۔ ان پر مذہب ایسا سوار تھا کہ
وہ شعر گوئی کو "اشغالِ عالیہ" ہی میں شمار نہ کرتے تھے، چوں کہ انھیں بحیثیت شاعر و
سخن داں کے شعر و شاعری کی محفلوں میں شریک ہونا پڑتا تھا، اس لیے محفل کے
تقاضوں سے مجبور ہو کر شعر بھی کہنے پڑتے تھے۔ حج سے واپسی پر تو مذہب اور عبادت
ان کی زندگی کے "اشغالِ عالیہ" بن کر رہ گئے تھے۔

اے شیفتہ ہم جب سے کہ آئے ہیں حرم سے
شوق صنم و خواہش صہبا نہیں رکھتے

یہاں تک کہ وہ اپنی ظاہری و باطنی زندگی کو یکساں رکھنے کی مسلسل کوشش
کرتے رہے۔ صرف وہی اشعار غزل کے پڑھتے جن میں کوئی ایسی شوخی یا کوئی ایسا
تجربہ نہ ہو جو ان کی داخلی کش مکش کا اظہار کرتا ہو، یا جو اُن کی ظاہری وضعداری کے
خول سے علیحدہ معلوم ہوتا ہو۔ گو حالی پر بھی مذہب کا غلبہ تھا لیکن خود حالی کی غزل
اس اثر کے تشدد سے بچ گئی۔ انھوں نے اپنی 'داخلی کش مکش' اور زہد و رندی
کے تصادم کو بھی اپنی غزلوں میں بیان کر دیا جن سے ان کی زندگی کی باطنی و ظاہری جانبیں

علیحدہ اور الگ ہو گئیں۔ حالی نے اپنے دل کے چور کو ہر ممکن طریقے سے پورے خلوص کے ساتھ ظاہر کرنے کی کوشش کی۔ اُن کی غزلیں اندرونی کشمکش کے اسی اظہار کی وجہ سے اُردو غزل میں ممتاز درجہ رکھتی ہیں۔ لیکن اس کے برخلاف شیفتہ کے دل کا چور دل کے دل میں رہ گیا۔ یہ چیز بحیثیت شاعر ان کے لیے سم قاتل بن گئی اور وہ اتنے بلند اشعار زیادہ تعداد میں نہ کہہ سکے' جیسا کہ ان جیسی صلاحیت کے آدمی سے توقع تھی۔ اس کا اعتراف وہ خود بھی کرتے ہیں کہ "مرا بایں ترہات چہ کار' طائر سدرہ نشیں را بر چوب تخیل آشیاں مبند۔" "چوں ربط بایں فن از دیگر اشغال عالیہ و فنونِ شریفہ باز می دارد' اکنوں دیر گاہ ست کہ سر دکارم نیست مگر بتحریک محفلیاں گاہے از واردات جدیدہ اتفاق می افتد۔ آں ہم بعد سالے کہ نہ ماہے" دیگر "اشغال عالیہ" اور "فنونِ شریفہ" سے متعلق یہی "غلط فہمی" تھی جو ان کی شاعرانہ صلاحیتوں کو چاٹ گئی اور ایسے شعر اُن کی زبان پر آنے لگے۔

شوقِ خوباں اڑ گیا' حوروں کا جلوہ دیکھ کر
رنجِ دنیا مٹ گیا' آرامِ عقبیٰ دیکھ کر

حالی نے تو چوں کہ اصلاحِ سخن و مزاجِ قوم کو سنوارنے کا بیڑا اٹھایا جس کا اظہار انھوں نے "مقدمہ" میں کیا اور جس کی بنا پر انھوں نے اُردو غزل میں محبوب کے مذکر ہونے پر زبردست لے دے کی لیکن شیفتہ کے ساتھ یہ معاملہ خالص مذہبی تھا۔ ان کا محبوب مونث صرف اس لیے ہے کہ محبوب کا مذکر ہونا نقد اور مذہبی نقطۂ نظر سے مذموم اور معیوب تھا۔ یہ بات ویسے تو کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔ شعر میں محبوب خواہ مذکر ہو یا مونث اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ شاعر تو اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے' اپنے داخلی احساسات اور تجربوں کو بیان کرتا ہے' اپنے تخیل اور فکر کے آڑے ترچھے خطوط کا ذکر کرتا ہے' اپنے وجدان کے خلاقانہ عناصر کو سامنے

لاتا ہے، نہ کہ محبوب کی مردانہ یا زنانہ شکل و صورت کو۔ وہ تو شکل و صورت کے جذباتی رشتوں اور تاثرات کو پیش کرتا ہے۔" غزل میں ہمارے شعور کا ارتکاز نفس، جنسیت، نفس محبت پر شدت سے ہوتا ہے۔ ہم اس وقت عاشق محض ہوتے ہیں نہ کہ کسی مرد یا عورت کے عاشق اور ہمارا محبوب محبوب محض ہوتا ہے نہ کہ مرد یا عورت" لیکن شیفتہ کی شاعری کے مطالعہ کے سلسلے میں یہ بات یوں اہمیت رکھتی ہے کہ شیفتہ کے مذہبی غلبے اور غلو کا اندازہ ہوسکے اور یہ بھی سمجھا جاسکے کہ ان کی شاعری کو بنانے یا بگاڑنے میں اس اثر کا کہاں تک ہاتھ ہے اور بالخصوص جب کہ شاعری غزل میں کی جائے، جہاں ہاروت ماروت بھی اگر زہرہ کی کافرادائیوں کا شکار ہو جاتے ہیں۔ غزل تو ایک اندرونی کیفیت کے ارتکاز کا بے باکانہ اظہار ہے۔ اس میں للو پتو سے کام نہیں چل سکتا۔ اس میں تو آدمی کو اپنے اندرون کے سچے تاثرات کو پورے ارتکاز کے ساتھ بیان کرنا ہوتا ہے۔ اس میں تو اس کی گنجائش ہی نہیں ہے کہ یہ بات مذہبی اعتبار سے مذموم ہے اور یہ بات عقبیٰ کو سنوار سکتی ہے۔ شاعری کا تخلیقی عمل کوئی ایسا سیدھا سادا فعل نہیں ہے کہ آدمی دیکھے یا سنے اور اسے شعر میں بیان کردے۔ شعر کا یہ حد درجہ بیانیہ انداز شعر کو اثر و تاثر کے درجے سے گرا دیتا ہے۔ شعر وہی بلند تر اور خوب تر کہہ سکتا ہے جس کے اندر تجربہ کی ادھیڑ بن، مختلف قسم کے متضاد جذبوں کا تصادم، مختلف قسم کے دھاروں کا ٹکراؤ، جذباتی بلندی و پستی کا احساس، ایک داخلی لگن، ایک اضطراب، بے چینی اور کرب موجود ہو۔ جہاں انسان اپنے داخلی حقائق اور تجربات کو چھپانے لگتا ہے، ریاکاری کا پردہ اپنے دل و دماغ پر ڈال لیتا ہے۔ اپنی باطنی زندگی کی کشمکش، الجھنوں اور کیفیتوں کو صرف اس لیے چھپانے لگتا ہے کہ کہیں اس کی ظاہرہ وضعداری کی پول نہ کھل جائے، تو ایسے موقع پر تخلیقی عمل پھیکا، گندا اور افسردہ پڑ جاتا ہے۔

شیفتہ کو اسی چیز نے بہت نقصان پہنچایا اور وہ شاعرانہ اعتبار سے اپنے وقت

کی سب سے بڑی قوت ہونے کے باوجود غالبؔ، مومنؔ اور حالیؔ کے ہم پلہ نہ ہو سکے،
اور یہی وہ چیز ہے جو شیفتہؔ کے ہاں سب سے زیادہ کھٹکتی ہے۔ اسی وجہ سے شیفتہ
کے ہاں جذبے کی کمی اور پھیکے پن کا احساس ہوتا ہے۔ اُن کے دیوان میں سیکڑوں
اشعار ایسے موجود ہیں جو معنی و مفہوم اور خیال کے اعتبار سے بڑے نادر اور بڑے
اچھوتے ہیں لیکن جذبے کی کمی کی وجہ سے اُن میں ایک آنچ کی کسر رہ گئی اور جذبات و
تاثرات اُن کے رگ و ریشہ میں پیوست نہ ہو سکے۔ گو اُن کے بیان میں شگفتگی بھی
ہے، ان کا لہجہ حد درجہ نشاطیہ بھی ہے، اُن کا انداز سُبک سُبک سا بھی ہے مگر ریاکاری
کے خوف نے اُن کے دل و دماغ پر جو پہرے بٹھا دیئے تھے، اُن میں شدتِ احساس
اور جذبے کی خلاقانہ کھٹک، چبھن اور دھمک پیدا نہ ہو سکی۔ یہ شیفتہؔ کا زبردست
المیہ ہے اور یہی وجہ ہے کہ اُردو غزل کے عام نقّاد اُن کو روایتی طور پر قبول کر کے
ویسے بالکل نظر انداز کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس سلسلے کے دو چار شعر سنیئے:

بے قدر ہے مفلس شجرِ خشک کی مانند
یاں درہم و دینار میں برگ و ثمر آیا

مَشاطہ کا قصور سہی سب بناؤ میں
اس نے ہی کیا نگاہ کو بھی پُر فن بنا دیا

یہ ڈر رہا کہ سوتے نہ پائیں کہیں مجھے
وعدے کی رات نیند نہ آئی تمام شب

کیا میکدوں میں ہے کہ مدارس میں وہ نہیں
البتہ ایک دافعِ دلِ بے مدعا نہ تھا

ان اشعار میں جذبے کی سطح پر ایک اکھڑا اکھڑا پن سا محسوس ہوتا ہے۔ کچھ
یوں لگتا ہے جیسے بے وجہ کوئی چیز تلاش کی جا رہی ہے اور اس تلاش میں دل ساتھ
نہیں ہے۔

لیکن برخلاف اس کے جب جذبہ و خیال شیفتہؔ کے اشعار میں گھل مل کر ایک
وحدت اور ایک اکائی بن جاتے ہیں تو اُن کی شاعری کا قد بلند ہونے لگتا ہے اور
اُن کی شاعری کا یہی حصّہ ہے جو اُردو غزل کی تاریخ میں انہیں مسندِ بلند پر جگہ دیتا

ہے۔ یہ چند شعر پڑھئے اور شیفتہ کے شاعرانہ رتبے سے متعلق خود فیصلہ کیجئے:

ابھی اے شیفتہ واقف نہیں تم
کہ باتیں عشق میں ہوتی ہیں کیا کیا

شیفتہ ضبط کرو ایسی بھی کیا بیتابی
جو کوئی ہو تمہیں احوال سنا دل کا

جب رقیبوں کا ستم یاد آیا
کچھ تمہارا بھی کرم یاد آیا

نہ دیا ہائے مجھے لذت آزار نے چین
دل ہوا رنج سے خالی تو جی بھر آیا

یاس سے آنکھ بھی جھپکی تو توقع سے کھلی
صبح تک وعدۂ دیدار نے سونے نہ دیا

دامن تلک اس کے ہائے نہ پہنچی کبھی وہ ہاتھ
جس ہاتھ نے کہ جیب کو دامن بنا دیا

اظہار عشق اس سے نہ کرنا تھا شیفتہ
یہ کیا کیا کہ دوست کو دشمن بنا دیا

گر ہم سے خفا وہ ہیں تو ہیں ان سے خفا ہم
مدت سے اسی طرح نبھی جاتی ہے باہم

طوفان نوح لانے سے اے چشم فائدہ
دو اشک بھی بہت ہیں اگر کچھ اثر کریں

سب باتیں انہی کی ہیں یہ سچ بولیو قاصد
کچھ اپنی طرف سے تو تصرف نہیں کرتا

کیا جانے گزری غیر پہ کیا اس کی بزم میں
آئے وہ اس طرح کہ مجھے پیار آ گیا

آرام سے ہے کون جہان خراب میں
گل سینہ چاک اور صبا اضطراب میں

آشفتہ خاطری وہ بلا ہے کہ شیفتہ
طاعت میں کچھ مزا ہے نہ لذت گناہ میں

ہائے وہ شیفتہ کی بے تابی
تھام لینا وہ تیرے محمل کو

اتنی نہ بڑھا پاکئ داماں کی حکایت
دامن کو ذرا دیکھ، ذرا بند قبا دیکھ

اتنی بھی بری ہے بے قراری
اب آپ سے گلہ کم کریں گے

مرنے کا مرے نہ ذکر کرنا
قاصد وہ بہت الم کریں گے

نہ پوچھو شیفتہ کا حال صاحب
یہ حالت ہے کہ اپنے میں نہیں ہے

وہ شیفتہ کہ دھوم ہے حضرت کے زہد کی
میں کیا کہوں کہ رات مجھے کس کے گھر ملے

یہ ضبط راز کی تعلیم شیفتہ بے جا
زباں ہم کو ملی ہے اگر بیاں کے لیے

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ ہے آگ سی جو سینہ کے اندر لگی ہوئی

اسی مضمون کے میر کے دو شعر سنئے ؎

عشق سے تو نہیں ہوں میں واقف دل کو شعلہ سا کچھ لپٹتا ہے

ہم طورِ عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن
سینے میں جیسے کوئی دل کو مَلا کرے ہے

حالی کا شعر ہے ؎

عشق کہتے ہیں جسے سب وہ یہی ہے شاید خود بخود دل میں ہے ایک شخص سمایا جاتا

میں نے شیفتہ کے یہ چند منتخب اشعار پیش کئے ہیں۔ ذرا ان اشعار کے لہجہ کی کھنک اور جذبات کی دھمک کو دیکھئے کہ فکر و جذبہ اور احساس کا آہنگ کس طرح ایک دوسرے میں مدغم ہو کر تحلیل ہو گیا ہے۔ ان میں متانت اور اسلوب ثقہ انداز الفظوں کی ترتیب و نشست لے، صوتی اٹھان کس قدر گہرے اور موثر ہیں۔ شیفتہ کے کلام میں ایسے اشعار کی کمی نہیں ہے لیکن بات پھر وہیں آن کر ٹھہرتی ہے کہ شیفتہ نے اپنی عمر کے بڑے حصہ میں نہ تو شعر گوئی کو اشغالِ عالیہ کا درجہ دیا اور نہ مذہبی عقیدت کے پیش نظر اپنی ظاہری شخصیت کو ٹھیس پہنچائی۔ یہ شیفتہ کی سب سے بڑی ستم ظریفی اور ایسا غلط انداز فکر و نظر تھا جس نے انہیں دوسرے درجے کے شعراء کی صف میں لا کھڑا کیا لیکن یہ بات شک سے بالاتر ہے کہ اردو کے محسن کی حیثیت سے اردو کے مشہور ترین شعرا کے اندازِ بیان کو مقبول و مروج کرنے میں اُن کی خدمات اردو کے کسی بڑے سے بڑے شاعر سے کم نہیں ہیں۔

اور پھر یہی نہیں وہ اردو غزل کے صفِ دوم کے شعراء میں سرِ فہرست رکھے جا سکتے ہیں۔ شیفتہ کے بیسیوں شعر ایسے ہیں جو خیال کی ہمہ گیری اور اندازِ بیان کی وجہ سے آج بھی زبان زدِ خاص و عام ہیں۔ گوئٹے نے ایک جگہ لکھا ہے کہ اچھے خیالات بے باک بچوں

کی طرح اچانک اور یکایک سامنے آکھڑے ہوتے ہیں اور چلا چلا کر کہنے لگتے ہیں ہم یہاں ہیں "ہم یہاں ہیں "۔ شاعری میں بھی وہی اشعار ضرب المثل بن سکتے ہیں جن میں انسانی توجہ کو اپنی طرف مبذول کرانے کی یہ صلاحیت پوشیدہ ہو جن میں خیال کچھ ایسا اور کچھ اس طور پر ایسے انداز سے پیش کیا جائے کہ سب یہ کہہ اٹھیں کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے۔ اردو کے کم شاعروں اور شعروں کو یہ سعادت نصیب ہوئی ہے۔ شیفتہ کے بہت سے اشعار میں یہ خصوصیت موجود ہے کہ وہ قاری کی توجہ اپنی طرف منعطف کر کے ایک دم اس کی زبان پر چڑھ جاتے ہیں اور پھر روزمرہ کی گفتگو اور محاورں کا ایک حصّہ بن جاتے ہیں! اور اس طرح سینہ بہ سینہ ایک نسل سے دوسری نسل تک پہنچتے رہتے ہیں۔ یہ چند شعر سنئے جو اُردو داں طبقہ کی زبان پر روزمرہ کی گفتگو میں محاورے کے طور پر چڑھے ہوئے ہیں اور جو مختلف ماحول اور موقع و محل پر مختلف معنی میں استعمال ہو کر بات چیت کرنے والے کے بیان کو مؤثر تر بنا دیتے ہیں ؎

ہم طالبِ شہرت ہیں ہمیں ننگ سے کیا کام
بدنام اگر ہوں گے تو کیا نام نہ ہوگا

اُڑتی سی شیفتہ کی خبر کچھ سُنی ہے آج
لیکن خدا کرے یہ خبر معتبر نہ ہو

وہ شیفتہ کہ دھوم ہے حضرت کے زُہد کی
میں کیا کہوں کہ رات مجھے کس کے گھر ملے

ہر چند سیر کی ہے بہت تم نے شیفتہ
پر میکدے میں بھی کبھی تشریف لائیے!

فسانے اپنی محبت کے سچ ہیں پر کچھ کچھ
بڑھا بھی دیتے ہیں ہم زیبِ داستاں کے لیے

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ
ہے آگ سی جو سینے کے اندر لگی ہوئی

ایک بات اور جو شیفتہ کے کلام کے مطالعے کے سلسلے میں نمایاں طور پر سامنے آتی ہے، وہ ہے اُن کے تخلص کا استعمال۔ شیفتہ کا تخلص کچھ ایسا موزوں ہے اور خود شیفتہ اسے تصرف میں لاکر ایسا موزوں بنا دیتے ہیں کہ ہر وہ شعر، خواہ کسی معیار کا ہو جس میں ان کا تخلص آجاتا ہے، اس کا انداز کچھ اونچا ہو جاتا ہے اور شعر میں جان سی پڑ جاتی

ہے۔ زیادہ تر وہی اشعار مشہور ہیں جن میں اُن کے تخلص کا استعمال ہوا ہے۔ ان کے تخلص میں ایک چونکانے والی لہک سی پائی جاتی ہے۔ ویسے تو اُردو شاعری میں سوز، آتش، مومن، حسرت وغیرہ سب نے تخلص کے بل بوتے پر بڑے معنی خیز شعر کہے ہیں لیکن تخلص کے معنی سے فائدہ نہ اُٹھاتے ہوئے بھی شیفتہ کا تخلص اپنی جگہ بھاری پتھر بن جاتا ہے۔ ان کے تخلص کی شخصیت اور وجاہت کچھ نظروں کو ایسے پکڑتی ہے کہ طبیعت میں ایک شگفتگی اور لہر سی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس اعتبار سے اُردو شاعری میں تخلص کا اس طرح استعمال شیفتہ کے علاوہ اور کہیں نہیں ملتا۔ پھر شیفتہ اُردو کی روایتی ہیئت کے مطابق تخلص کو مقطع کے بجائے مطلع میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ اس سے ان کی غزل میں کچھ ایسا ذاتی قسم کا اندازِ بیان پیدا ہو جاتا ہے کہ قاری کا ذہن اس ذاتی تاثر اور شخصی تجربہ کو سننے کے لیے ہمہ تن گوش ہو جاتا ہے۔

انسان کی فطرت ہے کہ وہ دوسروں کی آپ بیتی ـــ ایسی آپ بیتی جس میں اس کے اپنے محسوسات اور تجربات کا بیان ہو زیادہ توجہ سے سنتا ہے۔ جب شاعر مطلع میں اپنے آپ سے مخاطب ہو کر ابتدا کرتا ہے تو اس سے ایک ذاتی بیان کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ ٹیکنیک قاری یا سامع میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے بڑی کامیاب ترکیب ہے۔ اس سے پوری غزل میں فکر کا تسلسل پیدا ہو جاتا ہے۔ شیفتہ کی ایسی غزلوں میں بالخصوص اور دوسری غزلوں میں بالعموم فکر و خیال کا یکساں موڈ یکساں کیفیت و تاثر کی ایک وحدت، خیال کا ایک آہنگ اور لے کا احساس باقی رہتا ہے۔ یہ ایک اور خصوصیت ہے جو شیفتہ اور حسرت کو ایک دوسرے سے قریب تر کر دیتی ہے۔ حسرت کی تقریباً ساری غزلوں میں موڈ، تاثر اور کیفیت میں وحدت اور تسلسل کا احساس رہتا ہے۔ شیفتہ کے یہاں بھی اسلسلۂ سخن ایسا مربوط رہتا ہے کہ جب تک سامع اس کا نتیجہ نہیں سن لیتا اس کی توجہ قائم رہتی ہے۔ ایسی غزلوں میں شیفتہ و حسرت دونوں کے ہاں

تیکنک یہ اختیار کی جاتی ہے کہ ایک خیال کو پہلے شعر میں بیان کرتے ہیں اور پھر اس خیال کی تشریح و وضاحت مختلف انداز، طریقوں اور پہلوؤں سے دوسرے شعروں میں کرتے چلے جاتے ہیں، اس تیکنک کو غزلِ مسلسل کے ذیل میں لایا جاسکتا ہے۔ لیکن اس میں غزلِ مسلسل سے زیادہ نظمیت کا احساس پیدا ہوتا ہے اور یہ اس بات کی علامت ہے کہ شیفتہ اور حسرت دونوں غزل میں بیان کے لیے کچھ اور وسعتوں کی تلاش میں تھے۔ وہ غزل کو محدود تصورات سے ہٹا کر نظم کی حدود سے ملا دینا چاہتے تھے۔ شیفتہ نے میر اور دوسرے شعرا کے اتباع میں اس اندازِ بیان کو مقبول بنایا اور حسرت نے اسے ایک خاص بلندی تک پہنچا دیا اور آج ہم دیکھتے ہیں کہ نئی غزل میں فکر و بیان کا یہ تسلسل عام طور پر پایا جاتا ہے۔

شیفتہ جس ماحول اور سماج میں پلے بڑھے "عشق" اس سوسائٹی کا فلسفۂ حیات تھا۔ یہ ان کے کلچر کا ایک ناگزیر جزو تھا۔ ان کی زندگی کی ایک وضعداری تھی، ایک فیشن تھا۔ یہ سماج عشق کے ذریعہ اپنی روحانی اُلجھنوں کے پیچیدہ مسائل حل کرتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ساری اُردو غزل میں عشق ہر جگہ نظر آتا ہے۔ بلکہ یوں کہا جائے تو زیادہ صحیح ہوگا کہ اُردو غزل کا مزاج ہی عشق سے بنا ہے۔ وہ اس کے بغیر ایک قدم نہیں بڑھا سکتے تھے۔ ان کے لیے زندگی کے دوسرے مسائل و رموز ثانوی حیثیت رکھتے تھے، اور اگر اُن کا ذکر ہوا بھی یا کسی سماجی، سیاسی، اخلاقی اور معاشی مسئلہ پر کچھ اظہارِ رائے کیا بھی تو اس میں عشق کی صنمیات و رمزیات کا سہارا لینا پڑتا تھا۔ گویا عشق کا فلسفہ ان کی زندگی کا ایک ایسا محور بن گیا تھا جس کے ارد گرد ان کی زندگی اور زندگی کی ساری واردات گھومتی تھیں۔ اس فلسفہ کے ماننے والے سب ہی لوگ تھے۔ دنیا دار بھی اور دیندار بھی۔ ؎

شیفتہ جس کو نہیں عشق وہ اپنے نزدیک
کیا بری طرح سے دُنیا میں بسر کرتا ہے

لیکن اس عشق کی نوعیت کیا تھی؟ یہ محبوب اور عاشق کے درمیان کس قسم کے رشتے قائم کرتا تھا۔ اس سے "عاشقِ محض" کے داخلی جذبات میں کس قسم کی تبدیلیاں اور کیفیات

پیدا ہوتی تھیں؟ وہ کون سے تاثرات و احساسات تھے جو اس عشق کے تصور کے ساتھ پیدا ہوتے تھے؟ اس عشق میں صرف روایت ہی روایت تھی یا سچے اور حقیقی عاشقانہ محسوسات کا بھی دخل تھا؟ عاشق محبوب سے کیا چاہتا تھا؟ وصال و فراق کے تصورات کس انداز کے تھے؟ بوئے غیر اور رقیب کا تصور کیا حیثیت رکھتا ہے؟ یہ اور اسی قسم کے اور بہت سے سوالات اُردو کی عشقیہ شاعری سے متعلق پیدا ہوتے ہیں، لیکن اس بات کو ماننا پڑے گا کہ یہ عشقیہ شاعری سوائے چند شاعروں کے ایک روایتی چیز بن کر رہ گئی تھی۔ وہی خیالات بار بار دہرائے جاتے تھے۔ آدم وحوا کا قصہ اپنی ابتدائی شکل میں ظاہر ہوتا تھا۔ لیکن اس میں "سچے" حقیقی شہوانی اور جنسی جذبات" کم یاب تھے اور افلاطون کا پاک بازی کا نظریہ جو اسلامی فلسفہ نے جوں کا توں قبول کر لیا تھا، عام اور مروج تھا۔ مذہب کا غلبہ اُن لوگوں کے ذہنوں پر اس درجہ تھا کہ اس کے خلاف کچھ کہنے میں ایک سُبکی سی محسوس کرتے تھے، اور "ثقہ لوگوں" کی الزام تراشی سے خوف زدہ تھے۔ یہ چیز اُردو کی عشقیہ شاعری کی نشو و نما کو کھا گئی اور اسی لیے اُردو غزل کے بڑے حصہ میں "ناکامی، محرومی اور نامردوں کی پاک محبت" کی شاعری نظر آتی ہے۔ کوئی در و بام پر گھبرائے ہوئے پھرتا رہا، کسی کو سواد دیدہ کے کچھ اور منظور نہ ہوا، لیکن چھت پر دھم سے کود کر رسمی کسی سے نہ ہو سکی۔ یہی وجہ ہے کہ اُردو غزل میں مضمون اور خیال آفرینی کے اعتبار سے عام طور پر ایک شاعر اور دوسرے شاعر میں کچھ زیادہ فرق نظر نہیں آتا۔ ویسے تو دل کے جانے کے سانحے سے اُردو غزل بھری پڑی ہے لیکن پوری اُردو غزل میں آپ کو "جسم" کا احساس بہت کم ہوگا، بلکہ اس کے برخلاف ایک فاصلے، ایک دُوری کا احساس ہوگا اسی دوری اور فاصلہ نے اُردو کی عشقیہ شاعری کو بڑا نقصان پہنچایا ہے۔ اُردو غزل کا ہر شاعر بالعموم اپنی پاک بازی، زہد اور تقویٰ کا یقین اپنے محبوب کو دلاتا رہا

ہے۔ شیفتہ بھی اسی تھیلی کے چٹے بٹے تھے اور پھر مذہبی اعتبار سے بلند تر بھی۔ ان کی کیا مجال تھی کہ وہ کم از کم عشق کے اس تصور کے خول سے الگ ہو سکتے۔

تقویٰ مرا شعار ہے عصمت سرشت دوست
پھر مجھ سے کون سا ہے سبب احتراز کا

یہ مزاج اُردو کی عشقیہ شاعری کا عام مزاج ہے، چوں کہ اُردو غزل میں کھلے پیرایہ کے ساتھ انسان کے ان لطیف جذبات کا اظہار نہیں ہو سکا، اسی لیے من چلوں نے اس کا راستہ کبھی ریختی میں اور کبھی جرأت کی شاعری میں ڈھونڈھ نکالا۔ یہ بھی ایک دوسری انتہا تھی۔ اور اس بات کی علامت کہ شاعری کا جنسی اور شہوانی پہلو دبنے اور گھٹنے سے شاعر کے دماغ کی فضا مکدر اور پراگندہ ہو چکی ہے۔ شیفتہ کی شاعری میں بھی احساسِ جسم نام کو نہیں ملتا۔ وہ محبوب سے وصال بھی چاہتے ہیں۔ اس کے ساتھ زندگی گزارنا بھی چاہتے ہیں۔ لیکن اس سلسلہ میں وہ زہد و تقویٰ کا حوالہ ضرور دیتے ہیں۔ فراقؔ لے دے کر ایسا ایک شاعر ہے جس نے شعوری طور پر غزل میں اس مزاج کو سمو دیا ہے۔ اس کا ایک شعر سنیے ؂

شبِ وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

اس شعر میں جہاں لطافتِ بیان، انشائیہ لہجہ، شگفتگیِ خیال اور اثر آفرینی موجود ہے، وہاں بڑی لطافت کے ساتھ جسم کا احساس بھی روح بن کر اُبھرتا ہے۔ ایک ایسا احساس جو جسم ہے بھی اور نہیں بھی۔ شاعری میں "احساسِ جسم" کا اظہار کوئی گالی تو ہے نہیں کہ سُنتے ہی تیوری پر بل پڑ جائیں بلکہ انسان کی فطری خواہش کے ان لطیف تاثرات کا اظہار ہے جن کا اظہار فطرت کے عین مطابق ہونے کے ماسوا ذہن انسانی کے خلا کو پُر کرنے کا واحد ذریعہ بھی ہے۔

شیفتہ کے عشق میں وہ خود سپردگی، گہرائی، المیہ لہجہ کی کھٹک اور چبھن نہیں ہے جو میر کے ہاں ملتی ہے۔ میر نے ان جذبات کو، ان نادر اور غیر مرئی محسوسات کو جنہیں لفظوں کی گرفت میں لانا مشکل تھا اور جنہیں صرف مبہم اور غیر واضح انداز میں محسوس کیا جا سکتا تھا، اس انداز اور ایسے تیور سے پکڑا کہ ہر شخص کو وہ اپنے جذبات کا اظہار معلوم ہوئے۔ یہی وجہ ہے کہ میر کے شعروں میں آفاقی صفات اور ہمہ گیریت پیدا ہو گئی۔ لیکن ان کے ہاں چونکہ صرف انسانی جذبات کا المیہ پہلو بیان ہوا، اس لیے ساری آفاقیت اور ہمہ گیری کے باوجود یک گونہ یکسانیت باقی رہی۔ غالب نے جذبات کے المیہ اور نشاطیہ دونوں پہلوؤں کو زندگی کے متنوع اور نت نئے تجربات کو لہجہ کی چبھن، اثر و تاثر کی شدت اور دل کو موہ لینے والے انداز میں پیش کیا۔ یہی وجہ ہے کہ اپنے اس تنوع کے باعث غالب میر سے زیادہ مقبول ہوا۔ بقول فراق شاعر تو میر بڑا ہے لیکن فن کار غالب بڑا ہے۔ شیفتہ نے بھی غالب کا اتباع کیا۔ میر کی دردآمیزی و سادہ بیانی کو بھی اپنایا۔ ان کے المیہ لہجہ کو بھی اپنی شاعری میں سمویا لیکن چونکہ شیفتہ کی حقیقی زندگی میں اور میر کی عملی زندگی میں تخلیقی سطح پر زمین آسمان کا فرق تھا اس لیے شیفتہ میر سے زیادہ قریب نہ ہو سکے۔ وہ غالب سے بھی اس لیے قریب تر نہ ہو سکے کہ ان کی اخلاقی اقدار اور غالب کی اخلاقی اقدار میں، ان کی زندگی اور غالب کی زندگی میں بڑا فرق تھا۔ اس بات کو اس شعر سے سمجھا جا سکتا ہے۔ محبوب کے جب آنے کی خبر ہوتی ہے تو شیفتہ اپنے گھر کی صفائی ستھرائی میں لگ جاتے ہیں، سارے "اسباب عیش" مہیا کرنے لگتے ہیں، گھر کو آئینہ بنا دیتے ہیں۔ وہ حقیقتاً اس موقف میں تھے کہ محبوب کے شایان شان انتظام کر سکیں ؎

کیا پردہ تم سے آنے کی ان کے خبر ہے آج
اسباب عیش یہ جو مہیا ہیں شیفتہ

اب ذرا غالب کا شعر ملاحظہ ہو۔ وہ جب محبوب کے آنے کی خبر سنتے ہیں تو بوکھلا

جاتے ہیں اور دکھڑا رونے لگتے ہیں ؎

ہے خبر گرم اُن کے آنے کی — آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا

رہن سہن کے اسی فرق کی وجہ سے ان کا مزاج شیوہ ہائے میر کے اتباع کے باوجود اور غالب کے رنگ میں شعر گوئی کی کوشش کے باوجود ان سے قریب تر نہ ہو سکا۔ ان کے یہاں عشق کا معاملہ بڑی اہمیت رکھنے کے باوجود بالکل سیدھا سادا اور دو ٹوک قسم کا ہے۔ وہ محبوب کو بھی اس لیے چھوڑنے پر تیار ہیں کہ وہ رقیبوں سے ملتا ہے اور رقیبوں سے ملنا انہیں ایک آنکھ نہیں بھاتا۔ محبوب کو چھوڑنا بھی بذاتِ خود ایک عجیب سی غصہ والی بات ہے، جو سچا عاشق کبھی نہیں کر سکتا۔ غالب تو صرف سببِ سرِ بن کے سرگرانی کی وجہ پوچھنے سے کتراتے تھے مگر شیفتہ ؎

جب تک کہ تم رقیب سے ملنا نہ چھوڑ دو — مل جائے تم سے شیفتہ ایسا کبھی نہ ہو

پھر ہمیں کام کچھ نہیں تم سے — پھر وہی وضع گر تمہاری ہے

شیفتہ کے لیے عشق بازی کا مشغلہ صرف ایک مشغلہ تھا، شریفانہ اور روایتی اس میں نہ تنوع تھا نہ گہرائی، نہ تو مندی اور نہ جذباتی واردات کے نت نئے تجربات کا محرک، نہ فکر کے نقطۂ نظر سے زندگی میں انقلاب پیدا کرنے کا موجب۔ ان کے ہاں بقول ولی عشق کا صرف یہ تصور تھا کہ

شغل بہتر ہے عشق بازی کا — کیا حقیقی و کیا مجازی کا

وہ تو ایسے عشق کے قائل تھے جس میں دونوں طرف آگ برابر لگی ہوئی ہو لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان کے عشق میں حد درجہ خودداری کا احساس ملتا ہے۔ ایسی خودداری جو ہر بڑے شاعر کے ہاں ملتی ہے اور جو چھوٹوں کے ہاں واسوخت کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

نازم ہے یار بھی ہو بے تاب ورنہ کیا — وہ عشق ہے کہ رنج یہاں ہو وہاں نہ ہو

سبقت ہو تجھے راہ میں اس کوچے کی مجھ پر
زنہار یہ اے راہ نما ہو نہیں سکتا

واہ اے طالع خفتہ کہ شب عیش میں بھی
وہم بے خوابیٔ اغیار نے سونے نہ دیا

کچھ بات راز کی ہے ذرا پاس آئیے
جی میں ہے آج خوب عدو کو جلائیے

لیکن ان سب باتوں کے باوصف وہ محبوب پر سب کچھ نثار کر دینے کو بھی تیار ہو جاتے ہیں۔ اس تیاری میں بھی کچھ نوابی اور شاہانہ شان ہے۔ اس موقع پر اُن کے ہاں کچھ "مانگ کیا مانگتا ہے" قسم کا لہجہ پیدا ہو جاتا ہے۔ اُن کے لہجہ کی یہ فیاضانہ بے نیازی شعری فضا میں بڑی معصومیت اور فراخدلی بکھیر دیتی ہے۔ اس موقع پر صرف ایک شعر سُن لیجئے ؎

کیا مانگتے ہو جان بہت لوگ دے چکے
وہ بات ہم سے کہئے کہ حدِ بشر نہ ہو

شیفتہ کے ہاں عشق کا یہ تصوّر ایک فیشن بن کر سامنے آنے کے باوجود، زندگی میں سکڑنے اور چھوٹے پن کا احساس پیدا نہیں کرتا۔ بلکہ اس بلند حوصلگی، اعلیٰ ظرفی اور خودداری کا شدید اور صحت مند احساس پیدا ہوتا ہے۔ ایسے موقعوں پر ان کے لہجہ میں شگفتگی، بھلا بھلا سا انداز، خوش مذاقی و خوش سلیقگی، ٹھیراؤ اور سکون پیدا ہو جاتا ہے اور اس طرح ان کی شاعری کا یہ پہلو سطحیت کی زد سے بال بال بچ جاتا ہے۔

اس کے علاوہ ان کی شاعری کے قد کو بلند کرنے اور اونچا اٹھانے میں ان کے اندازِ بیان اور لہجہ کا بڑا ہاتھ ہے اور یہ چیز اُردو غزل کے سلسلہ میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ شیفتہ کی قوتِ اظہار بڑی زبردست ہے۔ وہ اپنی بات کو اپنے خیال اور فکر و معنی کو واضح طور پر بیان کرنے پر پوری پوری قدرت رکھتے ہیں۔ وہ بڑے سے بڑے خیال کو فارسی و عربی کی ادق تراکیب اور مشکل الفاظ کا سہارا لئے بغیر بڑے مزے اور بڑی آسانی سے بیان کر دیتے ہیں۔ غالب کو تو یہ شکایت تھی کہ میرے خیالات اتنے

گہرے اور میرے مضامین اتنے عمیق ہیں کہ مجھے مشکل الفاظ کا سہارا لینا ہی پڑتا ہے اور اسی لیے انہیں یہ کہنا پڑا تھا کہ "گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل"۔ گویم مشکل تو اس بات کا اشارہ تھا کہ میرا کہا تو لوگوں کو شکایت ہے کہ سمجھ میں نہیں آتا۔ آغا جان عیش نے تو [illegible] میں اس سلسلہ میں ان پر منظوم فقرہ بھی چست کر دیا تھا۔ دوسری بات وگرنہ گویم مشکل غالب کی اس تخلیقی لگن کی طرف اشارہ کرتی ہے جو انہیں اندر سے اکساتی اور ترغیب دیتی رہتی ہے کہ مجھے شعر کی شکل میں اس قید خانہ سے باہر نکالو۔ اس بات کی طرف غالب نے اپنے ایک فارسی شعر میں بھی اشارہ کیا ہے ؎

شعر خود خواہش آں کرد کہ گردد فن ما
ما بنودیم بدیں مرتبہ راضی غالب

اقبال کو بھی اپنے فکر کی بلند پروازی کی وجہ سے اپنے وجدان، ذوق شعر کے خلاف فارسی و عربی کی ادق تراکیب کا سہارا لینا پڑا اور آخر کار اردو سے کنارہ کش ہو کر فارسی کی طرف رجوع ہو گئے۔ لیکن شیفتہ نے اپنے ہر خیال کو قدرت بیان کے باعث پالیا۔ ان کا لہجہ، اسلوب اور انداز بیان ایسا شگفتہ رہتا ہے کہ وہ ہر بات کو خواہ وہ کیسی ہی بلند، گہری اور دور رس ہو، آسانی سے بیان کر دیتے ہیں۔ اسی سادہ بیانی نے شیفتہ کو چمکا لیا ہے۔ ان پر اس سلسلے میں مومن کا رنگ بھی نظر نہیں آتا۔ وہ لفظوں کے انتخاب میں کمال کرتے ہیں۔ بڑی احتیاط سے موتی سے چنتے ہیں اور بڑی نزاکت اور حسن کے ساتھ انہیں جماتے چلے جاتے ہیں۔ ان کے ہاں اس طرح روانی بھی باقی رہتی ہے، آہنگ اور صوتی لہجہ بھی۔ ان کے انداز بیان کی سب سے بڑی خوبی شگفتگی ہے۔ کہیں بھی بوجھل پن، بھاری پن اور گرانی کا احساس نہیں ہوتا۔ کہیں بھی یہ خیال نہیں ہوتا کہ وہ اپنی بات یا خیال کو زور لگا کر کوشش کے ساتھ بیان کرنے کی سعی کر رہے ہیں۔ ان کے ہاں ضرورت شعری کا جواز نہیں ملتا۔ مفہوم کے اعتبار سے قریب تر رہتے ہیں، ہاتھ میں ہاتھ ڈالے اور گول سا دائرہ بنائے ہوئے۔ اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ دونوں مصرعوں کو اکثر نثر کے انداز

میں لکھ دیا جائے تو پورا اور مکمل ایک جملہ بن جاتا ہے ــــ نثر کا۔

شیفتہ کے لہجے میں آہستگی ہے، نرمی ہے۔ اُن کا لہجہ بہت اونچا نہیں اُٹھتا بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی بہت سلجھا ہوا آدمی ہولے ہولے سمجھا سمجھا کر اپنا مطلب واضح کر رہا ہے۔ اُن کے لہجے کا انداز اکثر بات کرنے کا سا رہتا ہے۔ یہ اثر گو انہوں نے مومن سے قبول کیا مگر وہ اُسے مومن سے آگے بڑھا لے گئے۔ کہیں لہجہ ایسا ہو جاتا ہے جیسے خود سے بات کر رہے ہیں۔ ایسے موقع پر اُن کے لہجے میں معصومیت سے پیدا ہونے والی گھلاوٹ پیدا ہو جاتی ہے۔ قدرت بیان کے سلسلے میں یہی غزل دیکھئے جس کے دو شعر یہ ہیں:

اُس کا دل گر مرے جلنے سے پگھل جاتا ہے ‏ ‏ ‏ بل ابھی شمع کے رشتے کا نکل جاتا ہے
ہنستے ہنستے جو رکاوٹ بری یاد آتی ہے ‏ ‏ ‏ اشک گرتے ہوئے آنکھوں سے سنبھل جاتا ہے

اس قسم کی غزلیں ان کے دیوان میں کافی تعداد میں موجود ہیں۔

اپنے شعروں میں شیفتہ یہ طریقہ اختیار کرتے ہیں کہ پہلے مصرع میں وہ ایک بات کہہ کر اس کا پس منظر تیار کر کے سامع کو اس کے لیے تیار کرتے ہیں اور پھر دوسرے مصرع میں اس کے ذہن پر اپنی بات کا بھرپور، نپا تلا وار کرتے ہیں۔ شیفتہ کا دوسرا مصرع عام طور پر زوردار ہوتا ہے۔ شعر کے دونوں مصرعوں کو ادل بدل کر نہیں رکھا جا سکتا میر کا ایک شعر ہے ؎

میر صاحب زمانہ نازک ہے ‏ ‏ ‏ دونوں ہاتھوں سے تھامئے دستار

اس شعر کے پہلے مصرع کو دوسرا اور دوسرے کو پہلا بنا دیا جائے تو اس میں اور زور اور جان پڑ جاتی ہے۔ میر کے پاس اس کا جواز قافیہ کی ضرورت اور مجبوری تھی۔ شیفتہ کے ہاں یہ بات نہیں ملتی۔ ان کے دیوان میں ترتیب کا یہ فرق کہیں دکھائی نہیں دیتا۔ ان کے ہاں نظم و نثر کی حدود اکثر مل جاتی ہیں۔ شیفتہ کا ایک شعر ہے ؎

اتنی بھی بری ہے بے قراری ‏ ‏ ‏ اب آپ سے اُنس کم کریں گے

شیفتہ کا یہ شعر اُردو زبان کے اُن چند منتخب اشعار میں سے ہے جن کا جواب نہیں ہو سکتا۔ اس میں شیفتہ کا لہجہ، بے تکلف سا انداز، تجاہلِ عارفانہ برت کر ایک ایسی بات کہنا جو دراصل ممکن العمل نہیں ہے ایک ایسا تیکھا انداز اختیار کرتا ہے جس کا اثر کبھی زائل نہیں ہوتا اور تجربے کے نقوش قاری کے ذہن پر دائمی طور پر قائم ہو جاتے ہیں۔ مومن کا یہ شعر

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا ۔۔۔ جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

جو اُردو کے منتخب اشعار کا سرتاج سمجھا جاتا ہے اور جس پر غالب اپنا پورا دیوان دینے کو تیار تھے۔ اس میں مومن نے ایک معمولی سی بات کو ایک روزمرہ کے احساس کو ایسے ڈھنگ سے پیش کیا ہے کہ یہ شعر اس مخصوص جذبے کا ایک مکمل تجربہ بن گیا ہے۔ شیفتہ کے شعر میں بھی یہی بات ہے۔ یہ شعر بھی ایک مخصوص جذبے کا بھرپور اظہار بن کر ایک مکمل تجربہ بن گیا ہے۔ غرض یہ کہ شیفتہ کا سب سے بڑا کارنامہ اُن کا انداز اور قدرتِ بیان ہے جو انہیں اُردو شاعری میں ایک قابلِ قدر مقام عطا کرتا ہے۔

لیکن وہ لوگ جو شیفتہ کا یہ شعر پڑھ کر :

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ ۔۔۔ ہے آگ سی جو سینے کے اندر لگی ہوئی

صرف اسی قسم کے اشعار کی تلاش میں دیوان کی ورق گردانی کرتے ہیں، انہیں یقیناً مایوسی ہوگی۔ شیفتہ کا مطالعہ تو کسی اور ذہنی عمل کا مطالبہ کرتا ہے۔ شعر پڑھنا اور سمجھنا اور اس سے لطف اندوز ہونا تو خود ایک تخلیقی عمل ہے :

کیا کیا بیان کرتے ہیں نادر نکات ہم
لیکن جب انجمن میں کوئی نکتہ داں نہ ہو

(۱۹۵۳ء)

آدھا شاعر

"فقیر کے اشعار باوجود رتبۂ شاعری کی رعایت کے پیشۂ شاعری اور اندیشۂ ظاہری کے نتائج نہیں۔ بندہ نے کبھی شعر بدون آمد کے، اہتمام آورد سے موزوں نہیں کیا اور بہ تکلف کبھی شعر و سخن میں مستغرق نہیں ہوا۔ کبھی کسی کی مدح یا ہجو نہیں لکھی، کبھی فرمائش یا آزمائش سے متاثر ہو کر شعر نہیں کہا۔"

علم الکتاب

درد جس دور میں پیدا ہوئے اور پلے بڑھے وہ بڑا پُرآشوب زمانہ تھا۔ ہر طرف بدامنی اور انتشار کا دور دورہ تھا۔ دربار سازشوں کے مرکز بن چکے تھے۔ نہ کسی بادشاہ کو استقلال میسر تھا اور نہ کسی امیر کو اطمینان۔ ہر چیز کا مستقبل غیر یقینی بن کر رہ گیا تھا۔ انسانی زندگی کی نہ کوئی قدر و قیمت تھی نہ اہمیت۔ ہر چیز کا محور، ہر قدر کی ڈگر اپنی جگہ سے متزلزل ہو چکی تھی۔ ملک میں خانہ جنگی عام تھی۔ باہر سے حملے کا خوف لگا ہوا تھا۔ پورے ملک کی معاشرتی، سیاسی اور اخلاقی اقدار اپنی بدنظمی کی حد کو پہنچ چکی تھیں۔ ابھی نئے قانون اور نظم و نسق، نئے سماجی اور سیاسی ادارے، نئے مذہبی اور اخلاقی خیالات، نئے ادبی اور فنی نظریوں کا آفتاب طلوع نہیں ہوا تھا۔ ہمارے شعراء اور حکماء مختلف پیچیدگیوں میں پھنسے ہوئے تھے۔ ایک مستقل افسردگی اور جذبۂ یاس اُن کے دلوں پر مسلط تھا۔ دہلی کے حادثوں نے تمام پرانے نشانات یک قلم مٹا دیئے

تھے اور علمی و روحانی طور پر بے خانماں کر دیا تھا۔ ان سب باتوں کا نتیجہ یہ ہوا کہ اُردو شاعری کے پرانے دور کے آخری دنوں میں اس کا سرمایہ محض یاس اور نا امیدی رہ گیا تھا۔[۱] گروہ بندی، تنگ نظری، تعصب، فرقہ پرستی، رجعت پسندانہ خیالات اور ان سب سے پیدا ہونے والی بد اخلاقیاں پورے معاشرے کے رگ و پے میں سرائیت کر چکی تھیں۔ دہلی کی حالت ایسی ابتر تھی اور مال و زر کی قلت اس درجہ تھی کہ امراء اپنے متوسلین کے اخراجات تک برداشت نہیں کر سکتے تھے۔

آصف الدولہ تخت نشینی کے بعد اپنا دربار لکھنؤ منتقل کر دیا تھا اور دیکھتے ہی دیکھتے لکھنؤ ہندوستان کا علمی مرکز بن گیا تھا۔ نئی تہذیب کی کرنیں آہستہ آہستہ کلکتے سے لکھنؤ پہنچ رہی تھیں۔ دلی کی خستہ حالی وہاں کے مشاہیر کو ترکِ وطن پر مجبور کر رہی تھی اور وہاں کے صاحبِ کمال ایک ایک کر کے لکھنؤ کا رُخ کر رہے تھے۔ طوفان آئے اور چلے گئے، آندھیاں چڑھیں اور اتر گئیں لیکن دردؔ اپنی جگہ سے ٹس سے مس نہ ہوئے۔ یہ بات اُن کی شاعری کے سلسلے میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔

ان سب باتوں کا اثر اُردو شاعری پر بھی پڑا۔ مشاعرے مجادلے بن گئے۔ استاد مشاعروں میں آتے۔ شاگردوں کا غول ساتھ ہوتا۔ پھبتیاں، فقرے بازی مشاعروں میں ایک عام چیز بن گئے تھے۔ اب ایسے میں شاعر کے سامنے دو ہی راستے تھے یا تو انسان ان ہنگاموں، بد اخلاقیوں اور کج ادائیوں سے بچ کر گوشۂ عافیت میں پناہ ڈھونڈ نکالے۔ علائق دنیوی سے دور رہ کر اصلاح نفس کی طرف رجوع ہو جائے۔ دُنیا کو دارِ فانی سمجھ کر اسے مادی اعتبار سے خیر باد کہہ دے یا پھر ان ہنگاموں کا ایک حصّہ بن کر دوسروں کو جلی کٹی سنائے اور اپنے دل کے پھپھولے پھوڑے۔ خواجہ میر دردؔ نے پہلا راستہ اختیار کیا اور سوداؔ نے دوسرا۔

---

[۱] انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ ۔۔۔ عبداللہ یوسف علی

اگر دیکھا جائے تو دراصل تصوّف اور ہجو نگاری دونوں کے دونوں ردّ عمل کے طور پر وجود میں آئے، اور اسی لیے دونوں چیزیں اپنے اپنے حلقۂ اثر اور دائرہ عمل میں مؤثر اور کارگر ثابت ہوئیں۔ ہجو کے تیروں نے حریفوں کو گھائل کیا، بدقماش اور بے ایمانوں کے دلوں میں نیکی اور انصاف کی شمع روشن کرنے کی کوشش کی۔ برخلاف اس کے تصوّف اس دور میں زندگی کو مثبت طریقہ پر ڈھالنے کی ایک کوشش تھی اور چونکہ مصلحت وقت اور اقتضائے شاعری کی زیادہ سے زیادہ شرطیں تصوّف ہی پورا کر سکتا تھا اسی لیے وہ زیادہ مقبول ہوا۔ غزل نے تصوّف کے سارے عقائد جذب کر لئے اور یہ سیلاب اتنا تیز ہوا کہ ہمارے شعرا، خواہ عقیدہ کے لحاظ سے صوفی ہوں یا نہ ہوں تصوّف میں کچھ اشعار کہنا شاعرانہ فرض سمجھتے تھے۔[۱]

دردؔ اس نوع کی شاعری کے امام سمجھے گئے۔ وہ نہ تو زمانہ کی آفتوں سے گھبرائے اور نہ گردش روزگار انہیں اپنی مستقل مزاجی سے ہٹا سکا۔ ان کی زندگی تصوّف کی مثالی زندگی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اُردو کے جتنے تذکرے لکھے گئے ان میں ان کی شاعری سے زیادہ ان کی ذات کو سراہا گیا۔ ان کی پاک بازی اور روحانیت کی تعریف کی گئی اور جو کچھ انہوں نے کہا اسے تصوّف کے معنی پہنائے گئے اور یہ پہلو ان کی شاعری پر اس درجہ غالب آیا کہ دوسرے پہلو رفتہ رفتہ نظر سے اترنے لگے۔ اور پھر جب یہ پہلو اتنا مشہور ہوا تو دردؔ اپنی زندگی کی طویل مسافت طے کر چکے تھے۔ انہوں نے جب اپنے کلام کا انتخاب کیا تو اس سے وہ تمام شعر خارج کر دیئے جن میں شوخی اور عشق مجازی کا ذرا کھلا ہوا رنگ موجود تھا اور صرف وہ اشعار رکھے جو سنجیدہ اور ان کی نجی زندگی کی نفی نہیں کرتے تھے۔ اس چیز نے دردؔ کی شاعری کو بہت نقصان پہنچایا میر دردؔ کو بہ حیثیت صوفی اس سے ضرور فائدہ پہنچا لیکن ساتھ ساتھ یہ ان کی شاعرانہ

---

[۱] شعر العجم۔

زندگی کا سب سے بڑا المیہ ہے۔

لیکن اس انتخاب کے باوجود ان کے کلام میں تصوف کا رنگ کم اور مجازی رنگ غالب ہے اور چونکہ ان کی زندگی کا سارا حصہ تصوف کی وادی میں گزرا اسی لئے ان کی شاعری کا یہی پہلو زیادہ متعارف اور معروف رہا اور رفتہ رفتہ یہ غلطی ایک تاریخی مغالطہ بن کر رہ گئی۔ معرفت اور تصوف کے شعر درد کے ہاں مجازی اور عام شعروں کے مقابلہ میں بہت کم ہیں۔ ویسے ہر شعر کو معرفت کی طرف لے جانا بذات خود کچھ ایسا مشکل کام بھی نہیں ہے۔ حافظ جیسا رنگین بیان شاعر اہل تصوف کی محفلوں میں جا کر صوفی اعظم بن گیا اور اس کے اشعار مشکل کشائی، علاج معالجے کے کام آنے لگے۔ اور دیکھتے ہی دیکھتے گوشت پوست کا معشوق "خدا" بن گیا۔ درد بھی اسی ستم ظریفی کا شکار ہوئے۔ ان کی شاعری میں وہی جذبات اور احساسات موجود ہیں جو عام انسانی تعلقات سے پیدا ہوتے ہیں اور جن سے ایک عاشق کو اپنی زندگی میں واسطہ پڑتا ہے۔ ان میں وہی شوخی ہے اور وہی اثر آفرینی۔ مثال کے طور پر چند اشعار دیکھئے۔

ان لبوں نے نہ کی مسیحائی
ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا

میں جاتا ہوں دل کو تیرے پاس چھوڑے
مری یاد تجھ کو دلاتا رہے گا

بے طرح الجھ گیا تھا دل
بے وفائی نے تیری سلجھایا

کتنے بندوں کو جان سے کھویا
کچھ خدا کا بھی تو نے ڈر نہ کیا

دیکھنے کو رہے ترستے ہم
نہ کیا رحم تو نے پر نہ کیا

قتل عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا
پر ترے عہد کے آگے تو یہ دستور نہ تھا

کچھ بے خبر تجھے بھی کہ اٹھ اٹھ کے رات کو
عاشق تری گلی میں کئی بار ہو گیا

ایدھر کو جو مسکرا کے دیکھا
کچھ تو جی سے حجاب نکلا

آنسو مرے جو انھوں نے پونچھے — کل دیکھ رقیب جل گیا تھا
میں سامنے سے جو مُسکرایا — ہونٹ اس کا بھی درد ہل گیا تھا
قتل تو کرتے ہو مجھ کو لیکن — بہت سا آپ ہی پچھتائیے گا
دونوں جہان کی نہ رہی پھر خبر اسے — دو پیالے تیری آنکھوں نے جس کو پلا دیئے
رو بیٹھے گا میری ہی طرح دین کو اپنے — کافر جو ترے ساتھ مسلمان ملے گا

غرض کہ درد کے ہاں اس قسم کے اشعار کی کمی نہیں۔ ایسے اشعار کی تعداد معرفت والے اشعار سے کہیں گنا زیادہ ہے۔ اور تو اور ان کے ہاں جسم کا احساس بار بار ہوتا ہے۔ وہ اُردو شاعری کے عام عاشق کی طرح معشوق سے ان سب باتوں کے متوقع ہیں جو اب تک ہوتی آئی ہیں۔

چلئے کہیں اس جا پہ کہ ہم تم ہوں اکیلے — گوشہ نہ ملے گا کوئی میدان ملے گا
وہ مُکھ کہیں تو ہوا بے حجاب رات — تھا شغل زلف دل کو عجب پیچ و تاب رات
چاہے کہ بات جی کی منھ پر نہ میرے آئے — اپنے دہن کو لا کر رکھ دے مرے دہاں پہ
کہا جب میں ترا بوسہ تو جیسے قند ہے پیارے — لگا تب کہنے، پر قندِ مکرر ہو نہیں سکتا
تو چونکتا ہے عبث کس بات کے لیے — میں آگیا ہوں صرف ملاقات کے لیے
اگلے معانقے کو اگر کیجئے معاف — لگ جاؤں اب گلے سے مکافات کے لیے
جی تو جی سے ترے رہا ہے رل — مُنہ لیا موڑ، کیا ہوا، تو نہیں

یوں تو ہے دن رات میرے دل میں اس کا ہی خیال
جن دنوں اپنی بغل میں تھا سو وہ راتیں کہاں

پھر یہی نہیں ان میں سے بہت سے اشعار تو اس قسم کے ہیں جو اُردو شاعری کے بہت بعد کے دور میں داغ کے ہاں نظر آتے ہیں۔

واشد کبھو تو درد کے بھی ساتھ چاہیئے — بندِ قبا سے کھول ٹک اے گل بدن گرہ

میں کہاں اور خیالِ بوسہ کہاں
مُنھ سے مُنھ یوں بھڑا دیا کس نے

دردؔ اس کی بھی دید کر لیجئے
نوجوانی یہ مفت جاتی ہے

آنا بہ بندہ خانہ اگر تجھ کو عار ہے
دولت سرا میں اپنے ہی مہمان کر مجھے

جو کچھ کہ دکھا دے گا خدا دیکھیں گے ناچار
صدقے ترے اک بار تو مُنھ اپنا دکھا دے

یا تو وہ راتیں تھیں یا یہ کچھ دنوں کا پھیر ہے
ہاتھ اب لگتے نہیں تب پاؤں دبوایا کئے

یا یہ پوری غزل دیکھئے ؎

ہر گھڑی ڈھانپنا چھپانا ہے
الغرض تو بتو دکھانا ہے

وصل سے بھی تو سیری ہوتی ہے
کہیں اس بات کا ٹھکانا ہے

دل لگاؤ کہ یا گلے ہی لگو
داؤ ہے لگئے جو لگانا ہے

ترچھی نظروں سے دیکھنا ہر دم
یہ بھی اک بانکپن کا تانا ہے

واہ ری یہ زبان کی تیزی
ہر طرح کچھ نہ کچھ سنانا ہے

زلف کی کج ادائیاں دیکھو
ہر گھڑی مُنھ سے جا لپٹتی ہے

مدت ہوئی کہ ویسی عنایات رہ گئی
اب گاہ گاہ سیدھی ملاقات رہ گئی

وہ دختِ رز کہ چلتی پھرے ہے جہاں کو
کہتے ہیں دردؔ پاس بھی اک رات رہ گئی

گرچہ بیزار تو ہے پر اسے کچھ پیار بھی ہے
ساتھ انکار کے پردے میں کچھ اقرار بھی ہے

یوں ہی تمام جھگڑے ہی رگڑے میں ہو گئی
ہر دن خراب پھرتے تھے جس رات کے لیے

ہم جانتے ہیں دردؔ اندھیرے میں رات کو
تو لگ رہا ہے کوچہ میں جس گھات کے لیے

مجھے دے کے دشنام کہنے لگے نہ ہوگا خوش اب بھی تو بیزار سے

ان اشعار کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ دردؔ کی ساری شاعری پر جو تصوف کا لبادہ ڈال رکھا ہے وہ مصنوعی اور خود دردؔ کی شاعری کو اب تک نقصان پہنچاتا رہا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ دردؔ نے متعدد اشعار تصوّف اور معرفت کے رنگ میں کہے لیکن یہ بات تو اور شاعروں کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ کیا میرؔ، سوداؔ، آتشؔ، غالبؔ، حالیؔ اور حسرتؔ موہانی وغیرہ کے ہاں ایسے اشعار کی کمی ہے؟ لیکن اس خصوصیت کے ساتھ دردؔ کو کلیتہً وابستہ کر دینا دردؔ کے ساتھ بڑی ناانصافی ہے۔ دردؔ کو اپنے رتبہ کا احساس تھا۔ وہ جانتے تھے کہ دُنیا اُن کو ایک بہت بڑے صوفی کی حیثیت سے جانتی ہے اسی لیے انھوں نے حتی الوسع اس امر کی کوشش کی کہ اشعار میں بھی وہ کوئی ایسی بات نہ کہیں جس سے ان کو اس حیثیت سے صدمہ پہنچے۔

اے دردؔ کہوں کس سے بتا رازِ محبت عالم میں سخن چینی ہے یا طعنہ زنی ہے

نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے دل کا چور دل کے دل ہی میں رہ گیا اور ان کی شاعری کے وہ امکانات جن کے دبے دبے نقش و نگار جگہ جگہ نظر آتے ہیں پورے طور پر نہ اُبھر سکے۔ لیکن اپنے جذبات کو دبانے اور خیالات و احساسات کو چھپانے سے اُن کے مشرب میں ایک خاص قسم کی وسیع النظری ضرور پیدا ہوگئی جس کی وجہ سے ان کی شاعری گھٹن اور تنگ نظری سے بچ کر شگفتگی اور شوخی کی حامل بن گئی۔ جس میں انسانی جذبات کے احترام کا احساس ہوتا ہے۔

بستے ہیں ترے سایہ میں سب شیخ و برہمن آباد ہے تجھ سے ہی تو گھر دیر و حرم کا

کیا کم ہے مُرغِ قبلہ نما سے بھی مُرغِ دل
سجدہ ادھر ہی کیجئے جیدھر کو مُنھ کرے

اس وسیع المشربی سے دردؔ کی شاعری کو یہ فائدہ پہنچا کہ اس یاس اور افسردگی کے دور میں دردؔ کے ہاں زندگی کا احترام ملتا ہے۔ انسانی رشتوں اور ان کے تعلقات کی اہمیت کا احساس ہوتا ہے۔ دردؔ کے ہاں زندہ رہنے اور زندہ رہنے دینے کی ایک زبردست آرزو ہے۔ اُردو شاعری میں دردؔ پہلا شاعر ہے جس کے ہاں زندگی کے آثار اتنے بھرپور طریقہ پر نظر آتے ہیں۔ دردؔ کو زندگی سے محبت ہے۔ اس دنیا سے پیار ہے۔ وہ خود یہاں رہنے کا آرزو مند ہے۔ وہ دوسرے صوفیوں کے برخلاف اس دنیا سے دل لگانے کا درس دیتا ہے اور اس کے مختصر ہونے پر تاسف کا اظہار کرتا ہے۔

مانند حباب آنکھ اے دردؔ کھلی تھی
کھینچا نہ پر اس بحر میں عرصہ کوئی دم کا

شرار و برق کی سی بھی نہیں یاں فرصت ہستی
فلک نے ہم کو سونپا کام جو کچھ تھا شتابی کا

بلا ہے نشۂ دنیا کہ تا قیامت آہ
سب اہل قبر اسی کا خمار رکھتے ہیں

بے فائدہ انفاس کو ضائع نہ کر اے دردؔ
ہر دم دم عیسیٰ ہے تجھے پاس نہیں ہے

فرصت زندگی بہت کم ہے
مغتنم ہے یہ دید جو دم ہے

آباد رکھیو خانۂ دنیا کو اے سپہر
یک چند ہم بھی آن کے یاں میہماں رہے

عالم ہو قدیم خواہ حادث
جس دم نہیں ہم جہاں نہیں ہے

دردؔ اس بات کا درس دیتے ہیں کہ زندگی مختصر ہے اس میں جو کچھ کر لیا جائے اچھا ہے۔ بہتر تو یہ کہ ہر دم دمِ عیسیٰ بن جائے۔ اور پھر جب زندگی سے ایسا پیار ہو تو موت سے نفرت کا پیدا ہو جانا ایک لازمی اور منطقی نتیجہ ہے۔ دردؔ کے ہاں موت کا ذکر اس قدر کم ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ اُردو شاعری کی عام روایت کی طرح

موت اُن کی شاعری کا موضوع ہی نہیں ہے۔ وہ تو گناہ اور ثواب، نیکی اور بدی اچھائی اور برائی سب کو زندگی کا ناگزیر جزو سمجھتے ہیں اور یہی اُن کے تصوف کا مشرب ہے اور یہی ان کے ایمان کی اصل۔

مت عبادت پہ پھولیو زاہد | سب طفیلِ گنا و آدم ہے
کچھ مرتبہ ہے اور وہ فہمید سے پرے | سمجھے ہیں جس کو یار وہ اللہ ہی نہیں

یہی وہ وسیع المشربی، کشادہ دلی اور زندگی کی محبت ہے جو سالہاسال کے بعد اقبال کی شاعری میں واضح طور پر اُبھری۔ اقبال نے بھی زندہ رہنے کا درس دیا موت کی نقش گری کو اپنے صنم خانوں سے نکال باہر کرنے کی کوشش کی۔ اور کارِ جہاں دراز ہونے پر موت کو ساغرِ انتظار کھینچنے کے لیے کہا۔ یہاں تک کہ خود زندگی موت کی گھات میں رہنے کے قابل بن جائے۔ درؔد نے اپنے انداز میں لیکن سب سے پہلے زندگی کی اہمیت پر زور دیا۔ موت کو شاعری سے خارج کر کے غور و فکر کے نئے راستے کھولے۔ اس کے علاوہ ایک بات اور اقبؔال کی شاعری میں عقل، شعور اور خودی کے تصورات سامنے آتے ہیں۔ اقبؔال عقل پر عشق کو ترجیح دیتے ہیں اور انسانی خودی کو واضح کرتے ہیں۔ درؔد بھی اسی نظریہ کے قائل ہیں۔ ان کا ایک شعر ہے۔

باہر نہ ہو سکی تو قیدِ خودی سے اپنی | اے عقلِ بے حقیقت دیکھا شعور تیرا

ایک اور شعر ہے۔

بند احکامِ عقل میں رہنا | یہ بھی اک نوع کی حماقت ہے

ذرا اس شعر کا لہجہ، لفظوں کا استعمال اور خیال دیکھئے کہ درؔد اور اقبال ایک دوسرے سے کتنے قریب نظر آتے ہیں۔

غیر سے کیا معاملہ آپ ہی ہیں اپنے دام میں | قیدِ خودی نہ ہو اگر پھر تو عجب فراغ ہے

اس تمام بحث سے میرا مطلب صرف یہ ہے کہ دردؔ کی شاعری کو اب تک محض اسی رنگ اور زاویے سے دیکھا اور سمجھا گیا ہے جس روایتی انداز سے وہ ایک صدی سے زیادہ، درد کی اپنی نجی زندگی کے زیرِ اثر، دیکھی اور سمجھی جاتی رہی ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ مدرسوں اور کالجوں کے انتخاب میں جو غزلیں نظر آتی ہیں وہ سب اسی معرفت کے رنگ کی منتخب کی جاتی ہیں۔ اب ضرورت اس امر کی ہے کہ اردو شاعری کو ایک بار پھر جدید نقطۂ نگاہ، جدید تقاضوں اور محرکات کے پیشِ نظر دیکھا اور سمجھا جائے تاکہ یہ شاعر نصاب اور مجلسی ضرورتوں سے باہر آکر دنیا کے جدید حقائق کی روشنی میں بھی پرکھے جا سکیں۔

بہرحال دردؔ کے ہاں جو معرفت کے اشعار ہیں ان میں اکثر پھیکے پن کا احساس ہوتا ہے اور ان کا رنگ اتنا تیز نظر نہیں آتا جو ان کے ہاں اس رنگ کے علاوہ اشعار میں ہے۔ ان اشعار میں نہ وہ زندگی کے آثار ہیں اور نہ وہ جذبات کی حرارت اور گرمی جو مجازی اور عام انسانی زندگی سے متعلق یا دونوں کے بیچ بین اشعار میں ملتی ہے۔ ان کی شاعری میں نہ تو مابعد الطبیعیاتی عناصر نظر آتے ہیں اور نہ منہ لٹکانے والی سنجیدگی، بلکہ وہ تو عام زندگی سے پیدا ہونے والے احساسات اور جذبات سے اپنے خیالات کے تار و پود بن کر اپنے تجربات کی روشنی میں از سرِ نو دیکھتے ہیں۔ دردؔ کے ہاں متعدد اشعار ایسے ہیں جو تیر و نشتر کی طرح جگر کے پار ہو جاتے ہیں۔ مگر ان اشعار کو بھی دردؔ کی شاعری کا "معرفتی افسانہ" چاٹ گیا۔ اتنی بڑی غلط فہمی کا شکار اردو کا کوئی دوسرا شاعر آج تک نہیں ہوا۔ دردؔ کے معرفت کے رنگ میں کہے ہوئے چند اشعار کو دیکھئے۔ ان کے لہجہ، احساس کے اتار چڑھاؤ کو دیکھئے اور پھر ان کا مقابلہ ان اشعار سے کیجیے جو دردؔ نے اس رنگ کے علاوہ کہے ہیں۔

مدرسہ یا دیر تھا یا کعبہ یا بت خانہ تھا — ہم سبھی مہماں تھے یاں اک تو ہی صاحب خانہ تھا
جگ میں آ کر ادھر ادھر دیکھا — تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا
تجھی کو جو یاں جلوہ فرما نہ دیکھا — برابر ہے دنیا کو دیکھا نہ دیکھا
مٹ جائیں ایک آن میں کثرت نمائیاں — ہم آئنہ کے سامنے جب آ کے ہو کریں
بیگانہ گر نظر پڑے تو آشنا کو دیکھ — بندہ گر آوے سامنے تو بھی خدا کو دیکھ
ڈھونڈے ہے تجھے تمام عالم — ہر چند کہ تو کہاں نہیں ہے

ان اشعار کے بعد اب ذیل کے اشعار دیکھئے کہ ان میں جذبات کی شدت انداز بیان کا اچھوتا پن اور فکر کا چھل بل کس قدر مختلف، لطیف، رسیلا اور مؤثر ہے اور یہی وہ رنگ ہے جو درد کا اصل رنگ ہے۔ اور جو سخن چینی اور طعنہ زنی کے خوف اور سخت انتخاب کلام کے باوجود ابھرے بغیر نہ رہ سکا۔

یا رب یہ دل ہے یا کوئی مہماں سرائے ہے — غم رہ گیا کبھو، کبھو آرام رہ گیا
رات مجلس میں ترے حسن کے شعلے کے حضور — شمع کے منہ پہ جو دیکھا تو کہیں نور نہ تھا
ذکر میرا ہی وہ کرتا تھا صریحاً لیکن — میں جو پہنچا تو کہا خیر یہ مذکور نہ تھا
دل زمانے کے ہاتھ سے سالم — کوئی ہوگا کہ رہ گیا ہوگا
کچھ ہے خبر تجھے بھی کہ اٹھ اٹھ کے رات کو — عاشق تری گلی میں کئی بار ہو گیا
قصۂ زلفِ یار کیا کہئے — ہے دراز اور عمر ہے کوتاہ
شام بھی ہو چکی کہیں اب تو — آشتابی کہ رات جاتی ہے
اگر بے حجابانہ وہ بت ملے — غرض پھر تو اللہ ہی اللہ ہے
آخر الامر آہ کیا ہوگا — کچھ تمہارے بھی دھیان پڑتی ہے

یہ ہیں وہ اشعار جن سے درد کی شاعری کا مزاج ترکیب پاتا ہے۔ ان کے کلام میں معیار کی ایک یکساں سطح" ملتی ہے۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے نہ تو شاعری

کو پیشہ بنایا اور نہ بغیر آمد کے شعر کہے اور نہ فرمائش، آزمائش پر کان دھرے اور نہ کبھی مدح و ہجو سے اپنی شاعری کے دامن کو داغ دار کیا بلکہ زندگی بھر فقیرانہ استغنا پر تکیہ کئے ایک جگہ بسر کردی۔

نہ اٹھو درد اپنے بستر سے طمع کر ہرگز
جو کچھ یوں غیب سے آوے سو تم اللہ ٹھیے

دولت فقر کے حضور گر دہے جاہ سلطنت
کہتے ہیں جس کو یاں ہما اپنی نظر میں زاغ ہے

مزاج کے اسی فقر نے درد کی شاعری میں معیار کی "یکسانیت اور ہمواری" پیدا کردی اور ان کے اشعار معیار کی ایک ایسی بلندی پر آگئے جہاں نہ خیالات کی سبکی اور نہ اظہار کا ہلکا پن پیدا ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ درد کے ہاں، میر کے برخلاف ایک معیار اور یکساں درجے کے اشعار کی کثرت ہے۔ یہ وہ اثر ہے جو درد کو ان کی زندگی کے فقر و استغنا نے دیا اور جس سے ان کی شاعری کا مزاج ترکیب پاکر ایک خاص قسم کی سنجیدگی، شستگی اور اعلیٰ ذوق کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے۔

اشعار میں معیار کی اسی یکسانیت کو برقرار رکھنے کے لیے انہوں نے اس بات کی کوشش کی کہ وہ معنی کو زیادہ سے زیادہ واضح طریقہ پر پیش کریں۔ اور لفظوں کے صحیح استعمال اور تعلق سے جذبات، حسیات، خیالات اور کیفیات کی ایسی تصویریں بنادیں جو ان کے محسوسات و تجربات کے داخلی مشاہدات کی پوری نمائندگی کرسکیں۔

درد تو کرتا ہے معنی کے تئیں صورت پذیر
دست رس رکھتے تھے کب بہزاد و مانی اس قدر

اسی لیے انہوں نے تقلید سے ہمیشہ گریز کیا اور براہ راست اپنے جذبات سے استفادہ کیا۔ تقلید تو ایسا پھول ہے جس میں خوشبو کا نام و نشان تک نہیں ہوتا۔

صورت تقلید میں کب معنی تحقیق ہیں
رنگ گو ہے پر گل تصویر میں کیدھر ہے بو

درد کے نزدیک واردات قلبیہ کا بیان اچھے شعر کی جان ہے۔ جب تک خارجی دنیا کا اثر اس قدر گہرا نہ بن جائے اور شاعر اس تجربہ کے احساس کی شدت کو بھی پوری

طریقہ سے محسوس نہ کرے اس وقت تک اچھا شعر ممکن نہیں اور جب یہ چیز ہوگی تو اثر و تاثر کی گرمی خود اپنی شدت سے سننے والے کے دل کو پگھلا سکے گی اور ہر مصرع پیچیدہ اسی وقت ابروئے پیوستہ بن کر دل میں اتر سکے گا۔ ان کے اشعار میں درد و غم کا دبا دبا سا لہجہ نظر آتا ہے اور یہی وہ خصوصیت ہے جو دردؔ اور میرؔ کے ہاں مشترک نظر آتی ہے۔ میرؔ نے اپنے غموں میں عمومیت کا رنگ اس درجہ بھرا کہ وہ سب انسانوں کے غم بن گئے۔ اور ان کا اثر سب سننے والوں پر ہونے لگا۔ اور سب یہ محسوس کرنے لگے کہ یہ اُن کے اپنے جذبات تھے جن کو وہ آج میرؔ کی زبان سے سُن رہے ہیں۔ دردؔ کے اشعار میں بھی یہی خوبی ہے۔ انھوں نے بھی ذاتی غموں، ذاتی مشاہدات اور واردات میں اس درجہ تعمیم برتی کہ ان کے اشعار عام انسانی زندگی کے مشاہدات اور واردات بن گئے اور سب یہ محسوس کرنے لگے کہ گویا گونگے کو زبان مل گئی ہے۔ دردؔ نے اپنی شاعری میں اُن اخلاقی اقدار کو بھی نبھایا جو وہ انسان اور انسانیت کے احترام کے سلسلے میں عزیز رکھتے تھے اور اُن کے دیوان میں جگہ جگہ ہمیں ایسے شعر نظر آجاتے ہیں جو سماجی اور اخلاقی نقطۂ نظر سے بڑی اہمیت رکھتے ہیں اور اس بحرانی دور میں روشنی دکھانے کا باعث بن سکتے ہیں۔ دردؔ نے مروجہ قدروں کی نفی نہیں کی۔ اُن سے پیچھا چھڑانے اور پہلو تہی کرنے کی کوشش نہیں کی، بلکہ اس نفی میں اثبات کا جو پہلو ڈھونڈا اور اس تخریب و انحطاط میں جو تعمیر کی تلاش کی وہ دردؔ کی شاعری کا بہت اہم پہلو ہے۔ مثلاً یہ شعر دیکھئے ؎

شادی کی اور غم کی ہے دنیا میں ایک شکل
گل کو شگفتہ دل کہو یا تم شکستہ دل

ان کے اشعار کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا عام رویّہ بڑا ہمدردانہ بڑا فیاضانہ اور بڑا پُر خلوص ہے۔ میرؔ نے رکھائی کا ثبوت بھی دیا۔ تشریف لانے

پر سب کو رلایا بھی۔ اپنی شخصیت کا زور ذاتی غموں کو عام غموں سے ملا کر منوایا لیکن درد نے محفل کو لوٹنے کے لیے ایسا طریقہ اختیار کیا جس میں رونے دھونے سے زیادہ یگانگت کا احساس ملتا ہے۔ نہ اُس میں جلال ہے اور نہ شدت بلکہ آہستگی محبت، ہمدردی، غمگساری، مفاہمت اور مصالحت کا احساس زیادہ ہے۔

گر زندگی اس طور سے اے درد جہاں میں
خاطر پہ کسو شخص کے تو بار نہ ہوئے

بے طرح کچھ اُلجھ گیا تھا دل
بے وفائی نے تیری سلجھایا

پھر ہونے لگا دل تو بے چین
کتنے روز دل بہل گیا تھا

دل بھی تیرے ہی ڈھنگ سیکھا ہے
آن میں کچھ ہے، آن میں کچھ ہے

یہی صوفیانہ انکساری ان کی شاعری میں یہ روپ دھار لیتی ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ درد نہ اپنے محبوب سے نفرت کرتے ہیں اور نہ اُسے جلی کٹی سُناتے ہیں۔ وہ شکایات نہیں کرتے، ظلم و جور سے تڑپ نہیں جاتے بلکہ اس میں لذت لے کر ایک خاص بے نیازی سے اسے تھپکتے ہیں۔

اور ابھی جو چاہیئے سو کیجئے اگر
دل نامہربان میں کچھ ہے

بے وفائی پہ اس کے دل مت جا
ایسی باتیں ہزار ہوتی ہیں

ہنسنے اور بولنے کی باتیں کرو
نام اُس کا نہ لو کہاں ہے چاہ

ان کا لہجہ اور غزل کا مزاج کچھ "ذرہ نوازی" کا سا ہے جو میر سے بالکل الگ اور خالصتاً درد کا اپنا ہے۔ اور درد کی شاعری کا وہ پہلو ہے جو انھیں اُردو غزل میں ایک نیا پن عطا کرتا ہے۔ زندگی سے قریب تر ہونے، اثبات زیست پر ایمان رکھنے، انسانی وجود اور ہستی کی اہمیت کو تسلیم کرنے کی وجہ سے ان کے لہجہ میں بھی یک گونہ شگفتگی پیدا ہو گئی ہے۔ درد کے ہاں حقائق کو حقائق کی طرح تسلیم کرنے کا جذبہ

اور شیفتگی ہر ہر شعر میں نظر آتی ہے۔ درد کے ہاں عشق کی روک تھام نہیں ہے بلکہ وہ اس کو اور اس کے مصائب کو بھی ایک خاص لذت کے ساتھ ایک حقیقت سمجھ کر ایسے ہلکے پھلکے طریقہ پر تسلیم کر لیتے ہیں جس میں دبا دبا سا طنزیہ لہجہ اور ساتھ ساتھ بے نیازی کی ملی جلی کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔

عبث دل بے کسی اپنی پہ تو ہر وقت روتا ہے
نہ کر غم اے دوانے عشق میں ایسا ہی ہوتا ہے

"عشق میں ایسا ہی ہوتا ہے" کا ٹکڑا اسی جذبہ کی طرف اشارہ کرتا ہے جس کا ذکر میں نے ان سطور میں کیا ہے اور اس لہجہ میں درد کی نجی زندگی کا وقار اور ان کی شخصیت کا بھرپور عکس نظر آتا ہے۔ اسی وقار سے ان کی زندگی عبارت تھی اور یہی وقار ان کی پوری شاعری پر مسلط ہے۔ درد کے ہاں شستگی اور سنجیدگی اسی وقار کے زیر اثر پروان چڑھی اور اسی لیے ان کے ہاں عام انسانوں اور انسانی زندگی کا احترام پیدا ہو سکا، اور ان کے شعر عام زندگی کے داخلی تقاضوں اور جذباتی ضرورتوں کو پورا کر کے ہمارے اظہار کا ذریعہ بن سکے۔ ایسے اشعار میں نہ انہوں نے کسی ضرب المثل یا اخلاقی کلیہ کا سہارا لیا بلکہ خیالات و محسوسات کو اس انداز سے پیش کیا کہ وہ عام اور روزمرہ کی زندگی میں ذہنی راستوں پر ہاتھ روک کر کھڑے ہو جاتے ہیں اور ان کا رمزیہ لہجہ معنی و مفہوم کے ہزار جلوے دکھانے لگتا ہے۔ درد کے ہاں ایسے اشعار میں جذبات کا نکھار اتنا ستھرا اور ان کے تجربات کی گہرائی اتنی تہہ دار اور وسیع ہوتی ہے کہ وہ قارئین کے سامنے ان دھندلے دھندلے احساسات کو واضح کر دیتے ہیں اور ان کے تجربات میں ایک نیا پن بھر دیتے ہیں کہ وہ ان کی جذباتی زندگی کا ایک جز و لاینفک بن جاتے ہیں۔ ان کی نفسیاتی اور ایمائی کیفیت، ان کی پرخلوص شیفتگی، ان کی گیرائی اور اتھاہ سپردگی پڑھنے والوں کے دماغ کو مسحور

کر کے اپنا لیتی ہے اور اس طرح وہ ہمارے ذخیرۂ الفاظ کا ایک جزو بن جاتے ہیں یہ چند شعر ملاحظہ ہوں۔

وائے نادانی کہ وقتِ مرگ یہ ثابت ہوا
خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سنا افسانہ تھا

دردِ دل کے واسطے پیدا کیا انسان کو
ورنہ طاعت کے لیے کچھ کم نہ تھے کر و بیاں

روندے ہے نقشِ پا کی طرح خلق یاں مجھے
اے عمر رفتہ چھوڑ گئی تو کہاں مجھے

ان لبوں نے نہ کی مسیحائی
ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا

دشمنی میں سنا نہ ہووے گا
جو ہمیں دوستی نے دکھلایا

اگر یوں ہی یہ دل ستاتا رہے گا
تو ایک دن مرا جی ہی جاتا رہے گا

خفا ہو کے اے دردؔ مر تو چلا تو
کہاں تک غم اپنا چھپاتا رہے

اذیت مصیبت ملامت بلائیں
ترے عشق میں ہم نے کیا کیا نہ دیکھا

اپنے ملنے سے منع مت کر
اس میں بے اختیار ہیں ہم

ہم تجھ سے کس ہوس کی فلک جستجو کریں
دل ہی نہیں رہا ہے جو کچھ آرزو کریں

دل بھی تیرے ہی ڈھنگ سیکھا ہے
آن میں کچھ ہے آن میں کچھ ہے

ان دنوں کچھ عجب ہی ہے میرا حال
دیکھتا کچھ ہوں دھیان میں کچھ ہے

ان اشعار کی زبان بھی بڑی سیدھی سادی اور سہل ہے اور لہجہ بھی بڑا بے تکلف سا ہے۔ میر دردؔ کی غزلوں کے موڈ اور تاثر میں فضا کی وحدت اور مسلسل جذبہ کا احساس ہوتا ہے۔ دراصل غزل میں میر دردؔ کی یہ کوشش ان حدود کو چھونے کی کوشش کی ہے جس سے شعر میں تواتر احساس پیدا ہو جاتا ہے اور یہی وہ انداز بیان ہے جو آج کل بہت مقبول ہو رہا ہے "اور جس کے پس منظر میں وحدتِ احساس کی کارفرمائیاں بڑھتی جا رہی ہیں اور نظم بھی آج اپنے اندر رمز و کنایہ اور موسیقی کے ذریعہ تغزل کی صفات پیدا کرنے کی کوشش کر رہی ہے۔"

دردؔ کے اکثر شعروں میں نظم ونثر کی سرحدیں ایک دوسرے کو چھو کر خود فراموشی کے عالم میں کھو جاتی ہیں اور ان دونوں میں کوئی امتیاز باقی نہیں رہتا۔ اردو شاعری میں یہ بات ہمیشہ قابل تعریف رہی ہے۔ غالبؔ نے اپنے خطوط میں اس طرف اشارہ کرکے بڑے فخر سے اس بات کی طرف توجہ دلائی ہے کہ اس فقیر کے اشعار میں یہ بات آپ کو اکثر نظر آئے گی۔ میر تقی میرؔ کی یہی نشتر والی سادگی دلوں میں کھب کر رہ جاتی ہے۔ غالبؔ، مومنؔ، آتشؔ، داغؔ، حسرتؔ، جگرؔ کے اس نوع کے اشعار دلوں میں اترتے چلے جاتے ہیں۔ ان کے جذبہ اور احساس کا اثر ہر قسم کے آدمی پر براہ راست ہوتا ہے ذریعۂ اظہار وہی روزمرہ کی زبان ہوتی ہے، عام فہم اور سیدھی سادی دراصل یہ خصوصیت اس بات کی علامت ہے کہ شاعر کے سوچنے کا انداز ایسا واضح، اس کے خیال اور احساس کی تصویر ایسی صاف اور لفظوں پر اسے ایسی قدرت حاصل ہے کہ عام طور پر بولے جانے والے الفاظ، روزمرہ میں استعمال ہونے والی تراکیب اور بندشیں اس کے احساس، مشاہدہ، خیال اور تجربہ کے اظہار کا ذریعہ بن سکتے ہیں۔ اور اگر ایسے میں شعر صرف جھوٹے جذبات کی عکاسی نہ کر رہا ہو اور اس سے تاثر کی شدت کا احساس بھی ہو رہا ہو تو ایسا شعر ذہنی دروازوں پر کھڑا ہو کر بڑی معصومیت سے اپنی طرف کھینچنے لگتا ہے۔ لیکن اگر شعر میں جذبہ کی صداقت اور احساس کا خلوص نہیں ہے تو وہ اپنی ظاہری لپک جھپک اور خیرگی سے متاثر کرنے کے باوجود بچوں کی اس موٹر کی طرح ہوتا ہے جو چابی سے چلتی ہے اور تھوڑی دور چل کر رک جاتی ہے۔ دردؔ کے ہاں جذبہ کی صداقت بھی ہے اور خلوص بھی، اسی لیے ان کے ہاں ایسے شعر وہی اثر کرتے ہیں جو میر صاحب کے اس انداز کے اشعار۔

دردؔ کے ہاں اکثر اشعار میں ڈرامائی انداز پایا جاتا ہے۔ کبھی یہ انداز خود کلامی کا روپ دھار لیتا ہے اور فن کار کے داخلی جذبات اور کشمکش کی آئینہ داری کرتا ہے

اور کبھی قطعی "مکالماتی" کبھی دُو مصرعوں میں سوال اور جواب کے طور پر پیدا ہوجاتے ہیں اور اس سے درد کی غزلوں میں ایک نئے تیور اور لہجہ کا احساس ہوتا ہے اور یہ تیور نفسیاتی واردات، سہل ترین اظہار اور سادہ الفاظ سے ترتیب پاکر وجود میں آتا ہے۔ دراصل غزل میں ڈرامائی انداز ایک ایسے لطیف حسن کی پیدائش کا موجب بنتا ہے جس سے شعر میں سحر پیدا ہوجاتا ہے اور اس کی ایمائی کیفیت اور زورِ اظہار دُو آتشہ ہوجاتا ہے۔ یہ ڈرامائی انداز مختلف شکلوں میں سامنے آتا ہے کبھی شاعر ایک مصرع بیان کے طور پر ادا کرتا ہے اور دوسرے مصرعے میں خود اپنے جذبات کو دوسرے کے مُنھ سے ادا کرتا ہے۔ اس طرح شعر کے مزاج میں شوخی، ذکاوت اور ہلکی سی طنز کا عنصر نمایاں کرکے اس کے تاثر میں اضافہ کرنا مقصود ہوتا ہے مثلاً یہ شعر ملاحظہ ہوں۔

ٹک مہربان قافلہ سے کہہ دے اے صبا\
"ایسے ہی گر قدم ہیں تمہارے تو ہم چلے" — سودا

پہنا جو میں نے جامۂ دیوانگی تو عشق!\
بولا کر "یہ بدن پہ ترے سج گیا لباس" — مصحفی

میں نے کہا کہ بزمِ ناز غیر سے چاہئے تہی\
سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں — غالب

رُخِ روشن کے آگے شمع رکھ کر وہ یہ کہتے ہیں\
"اُدھر جاتا ہے دیکھیں یا اِدھر پروانہ آتا ہے" — داغ

رہ رہ کے جیسے کان میں کہتا ہے یہ کوئی\
"ہوں گے قفس میں کل جو ہیں آج آشیانے میں" — یگانہ

ان اشعار کے پڑھنے سے اس بات کا اندازہ آسانی سے کیا جاسکتا ہے کہ شاعر

کس طرح غزل میں مکالماتی انداز سمونے اور اپنے جذبات کے اظہار کا طریقہ ڈھونڈ نکالتا ہے۔ اس سے جہاں اظہار میں شوخی اور رسیلا پن پیدا ہو جاتا ہے وہاں اظہار میں ایک منفرد قسم کی چلبلاہٹ بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ میر درد نے اپنے ہاں صرف بیانیہ انداز اختیار نہیں کیا بلکہ شعر کے لہجہ میں اس ڈرامائی انداز کو سمو دیا ہے ؎

ذکر میرا ہی وہ کرتا تھا صریحاً لیکن
میں جو پہنچا تو کہا خیر یہ مذکور نہ تھا

تیرے سبب سے اور بھی مجھ پر غضب ہوا
اے نالے، واہ! خوب، تو نے اثر کیا

سینۂ دل حسرتوں سے چھا گیا
بس ہجوم یاس سے جی گھبرا گیا

میں جو پوچھا کبھی آؤ گے، کہا
جی میں آ جائے گا تو آئیے گا

میری تعریف کی تھی اس سے بعضوں نے سو وہ سن کر
لگا کہنے جو سنتے تھے وہ اپنا آشنا نکلا

ظالم جفا جو چاہے سو کر مجھ پہ تو ولے
پچھتا وے پھر تو آپ ہی ایسا نہ کر کہیں

درد کے ہاں، جیسا کہ میں نے کہا، شعر کے مزاج میں مکالمہ کا انداز ہے اور اس سے شعر کے تیور بہت تیکھے ہو جاتے ہیں۔ مکالمہ کا انداز کوئی خارجی چیز تو ہے نہیں وہ تو اس اندرونی لہجہ کا نام ہے جس سے شاعر یا فن کار اپنے مافی الضمیر کی سیدھی سچی تصویر پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ درد شعر کہنے میں یہی تکنیک اختیار کرتے ہیں۔

میر تقی میر نے لکھنؤ میں ایک موقع پر لوگوں سے کہا تھا کہ خاقانی، سعدی اور حافظ کا کلام سمجھنے کے لیئے فارسی زبان کی فرہنگیں درکار ہیں مگر میرا کلام کوئی شخص نہیں سمجھ سکتا جب تک کہ وہ اس زبان سے واقف نہ ہو جو دلی کی جامع مسجد کی سیڑھیوں پہ سُنی جاتی ہے۔ فی الحقیقت میر صاحب نے محاورہ کے سامنے اس کی مطلق پرواہ نہیں کی کہ جن زبانوں سے الفاظ اردو زبان میں آئے ان میں اصلی شکل ایسے الفاظ کی کیا تھی۔ مثلاً وہ مسجد کو مسیت، پلید کو پلیت، دستخط کو دسخط، شتاب کو شتابی، اضطراب کو اضطرابی

قرآن کو قران، امیری کو امرائی، خیال کو خیال (بروزن حال) نزدیک کو نزیک باندھ گئے، میر صاحب اکبرآباد سے دہلی آئے تھے اور یہاں آکر انہوں نے دلی کی زبان سیکھی، اور اس میں اتنا غلو برتا کہ صحیح الفاظ کو بھی عوام کی زبان میں باندھنے میں تامل نہیں کیا۔ برخلاف اس کے درد دلّی والے تھے۔ متوازن طبیعت ان کا طرۂ تھی یہی وجہ ہے کہ جو بھی لفظ انہوں نے اپنے ہاں برتا اس میں اعتدال اور وقار کو برقرار رکھا۔ انہوں نے عوام کی زبان صرف دلّی کی جامع مسجد کی سیڑھیوں کی سند پر نہیں لکھی بلکہ لفظ محاورے، اور روزمرہ محل وقوع کی پرکھ کے ساتھ استعمال کئے مثلاً لفظ بھڑانا، انھوں نے اپنے ہاں برتا لیکن اس کا رنگ ڈھنگ کچھ ایسا رکھا کہ اس میں بھی شستگی، متانت اور وقار برقرار رہا۔

کبھی خوش بھی کیا ہے دل کسی رند شرابی کا
بھڑادے منھ سے منھ ساقی ہمارا اور گلابی کا

یہاں "بھڑانے" کا لفظ اس طور سے استعمال کیا گیا ہے کہ اس میں ایک شدت، ایک زور پیدا ہو گیا ہے۔ ایک اور جگہ اسی لفظ کو یوں استعمال کیا ہے۔

میں کہاں اور خیال بوسہ کہاں　　　منھ سے منھ یوں بھڑا دیا کس نے

اب ذرا دو شعر اور ملاحظہ ہوں اور اس میں دیکھئے کہ یہی لفظ کس طرح استعمال ہوا ہے۔ یہاں لفظ "بھڑانا" میں وہ وقار اور شائستگی نہیں ہے جو درد کے اشعار میں نظر آتی ہے۔ جرأت کا شعر ہے ؎

بیٹھیں کیا دور کہ چاہے ہے یہی کثرت شوق　　　آپ کے زانو سے زانو کو بھڑائے رکھئے

حسرت کا شعر دیکھئے ؎

آج تو منھ لب ساغر سے بھڑا دے میرا　　　ساقیا تجھ کو میری مستی پیماں کی قسم

یہاں لفظ "بھڑانے" میں وہ بھرپوریت نہیں ہے بلکہ یہ لفظ مصرع میں الگ

ٹھنگ سا محسوس ہوتا ہے۔ لیکن درد کے ہاں اس کے استعمال میں متانت، اعتدال اور توازن کا احساس ہوتا ہے۔

درد کو لفظوں کے استعمال کا بڑا سلیقہ ہے اور اس سلسلے میں وہ بہت سگھڑ پن کا ثبوت دیتے ہیں۔ ان کی زبان میں بڑا رسیلا پن ہے۔ بڑی ستھرائی اور شفافی ہے۔ انہوں نے لفظوں کو پہچان کر، پرکھ کر استعمال کیا ہے۔ اور خیال و ادائیگی میں بڑی مفاہمت پیدا کر دی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب اور مومن کی طرح ان کے ہاں بھی اظہار میں ایک ذہنی و تخلیقی عمل کا شعوری احساس ہوتا ہے۔ ذہنی عمل سے میری مراد یہ ہے کہ شاعر نے اپنے جذبے اور تجربے کے اظہار کے لیے سامنے کے الفاظ پر اکتفا نہیں کیا بلکہ اس جذبے کو زیادہ سے زیادہ صداقت اور خلوص کے ساتھ بیان کر کے بات کو پوری لٹک اور آہنگ کے ساتھ ہم تک پہنچانے کی کوشش کی ہے۔ لہجہ، بیان اور ادائیگی کی اسی یکسانیت کی وجہ سے ان کی ساری غزلوں کے مزاج میں مربوط فکر پیدا ہو گئی ہے۔ غالب۔ مومن اور میر کی منتخب غزلوں میں بھی احساس فکر کے اسی ربط کا احساس ہوتا ہے۔ گو سب کے اشعار پر الگ الگ ان کی اپنی ذات، مزاج، تعلیم و تربیت، شوق و مشاغل، زندگی کے حالات و واقعات کی مہر لگی ہے لیکن ادائیگی اظہار کا عمل ان سب کے ہاں یکساں ہے۔ درد صوفی تھے، بڑے رکھ رکھاؤ اور وضع کے آدمی تھے اسی لیے اعتدال اور یکسانیت مزاج ان کی فطرت بن گئے تھے اور یہی خصوصیت ان غزلوں کے لہجہ پر مسلط نظر آتی ہے۔ ان کے ہاں غزلوں کے لہجہ میں بھڑکتی ہوئی آگ کی تیزی نہیں ہے بلکہ ہلکی ہلکی دھیمی دھیمی سی آگ کے سلگنے کا احساس ہوتا ہے۔ درد کی زبان معیاری اور خود دلی کی زبان کا منفرد نمونہ ہے۔

درد کی غزلیں اردو غزل کی پہلی ارتقائی کڑی کا ایک اہم سلسلہ ہیں جب پر اردو

غزل نے اپنی عمارتِ نو تعمیر کی ہے۔ وہ قدر اول کے شاعر ہیں۔ انھوں نے قافیوں، ردیف، الفاظ اور تراکیب کو ایک نئے متن کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ سنگلاخ زمینوں میں شگفتہ اور خوب صورت شعر نکالے ہیں، فلسفیانہ حقائق اور جذبات و تجربات کو بڑے سہل اور ٹکسالی انداز میں پیش کیا ہے۔ اُردو کو سینکڑوں بہترین اور لازوال شعر دیئے ہیں۔ انسانی احساسات کی متعدد اچھوتی تصویریں ہم تک پہنچائی ہیں۔ اُردو غزل کو زندگی کا احترام، اس کی اہمیت اور شعور عطا کیا ہے۔ غزل کے ذریعہ زندہ رہنے کا درس اور سلیقہ دیا ہے۔ اخلاقی رموز اور مشربِ تصوّف کے بنیادی مسائل کو وسعتِ نظر کے ساتھ سیدھے سادے انداز میں پیش کیا ہے۔ اپنی غزلوں میں ایران توران کی باتوں کو چھوڑ کر ہندی کلچر کے مزاج کو رچایا بسایا ہے۔ اُردو غزل کو ایک وقار اعتدال بیان کی نرمی اور لطافت سپردگی اور رسیلا پن دیا ہے۔ لیکن دردؔ کے ساتھ اب تک وہ انصاف نہیں ہوا ہے جس کے وہ مستحق تھے۔ دردؔ کو روحانیت اور تصوّف کا ایسا لبادہ اوڑھایا گیا کہ وہ صرف اسی خصوصیت کے ساتھ وابستہ ہو کر رہ گئے۔ دردؔ کے ہاں تصوّف ہے ضرور لیکن دیوان کے بڑے حصّہ میں ان کے ہاں اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ دردؔ کے ہر شعر پر ان کے مزاج کی مہر ثبت ہے جس میں بڑی رنگینی اور بڑا بانکپن ہے۔ اور یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ مولانا محمد حسین آزادؔ (مرحوم) کے پاس نکات الشعراء کا نہ جانے کون سا نسخہ تھا جس میں میر تقی میرؔ نے خواجہ میر دردؔ کو آدھا شاعر لکھا تھا۔

(۱۹۵۶ء)

بہادر شاہ ظفر

اردو شاعری کی تاریخ میں خرابیٔ صحبت کی دو مثالیں ملتی ہیں، ایک انشاء کے ہاں اور دوسری ظفر کی ذات میں۔ انشاء کو نواب سعادت علی خاں کی صحبت کھا گئی اور ظفر کی شاعری کے چمن کو ذوق کی اُستادی نے خزاں رسیدہ کر دیا۔ مولانا محمد حسین آزاد نے (خدا انہیں غریقِ رحمت کرے) اپنی سی کوشش کی کہ کسی طرح ظفر کی ضخیم کلیات کی تخلیق کا سہرا ذوق کے سر باندھ دیں اور یہ ثابت کر دکھائیں کہ ظفر تو بادشاہ تھا، شاعر واعر کچھ نہ تھا۔ ذوق شاعر تھے لیکن ظفر کے نمک خوار اور استاد، لیکن اب جب کہ مذاقِ سخن بدل گیا ہے اگر ظفر کا وہ سارا دیوان جو ردیف و قافیہ کی کاریگری یا غیر شاعرانہ پند و نصائح سے لبریز ہے اور ذوق کے رنگِ سخن سے مشابہ ہے، ذوق کا تسلیم بھی کر لیا جائے تو پھر بھی ظفر کی شاعری کا ایک حصّہ ایسا بچ رہتا ہے جو اس دور کے کسی شاعر کے رنگ سے مشابہ نہیں ہے اور در اصل یہی وہ حصّہ ہے جس پر ظفر کی حقیقی شعری شخصیت کا دار و مدار ہے — ہر دور کی چند روایات، خواہ وہ اخلاقی ہوں یا مذہبی، (جنہیں آپ اصولِ شاعری کے مسلمہ ضابطوں کا نام دے لیجئے) ایسی ہوتی ہیں جو اس دور کے مذاقِ شعر کو متشکل کرتی ہیں، یہی وجہ تھی کہ مومن و غالب کے دور میں ذوق بڑے شاعر قرار پائے، اور آج یہی دور، جہاں نصیر و ذوق کا ڈنکا بجتا تھا اب غالب، مومن اور

ظفر کا دور کہلاتا ہے۔ بہر حال اتنی بات کہہ کر میں ظفر کی شاعری کا وہ حصہ یک قلم موقوف کر دیتا ہوں جس میں ذوق و شاہ نصیر اور روایتِ زمانہ کا اثر غالب ہے اور صرف اسی حصہ میں ظفر کی شاعری کے خدوخال، اس کی شخصیت، روحِ عصر اور تہذیب کے پرتو کی تلاش کروں گا جو نہ صرف اس رنگ سے الگ ہے بلکہ اپنی انفرادیت بھی رکھتا ہے۔ محمد حسین آزاد تو جھوٹوں کے بادشاہ تھے۔ ان کی طرزِ تحریر پر جان فدا لیکن ان کے طوطا مینا کے قصوں پر کون جان ہلکان کرے۔ ہاں مزا لینے سے کون روکتا ہے۔ آخر ادب میں لطیفہ گوئی اور من گھڑت قصوں کی اپنی الگ تہذیبی اہمیت ہے۔

بہادر شاہ ظفر مغلیہ سلطنت کی گرتی دیواروں کے آخری ستون تھے۔ ان کے سامنے ان کے آبا و اجداد کی سطوت کے نشان تھے۔ اور وہ ان کے مقابلے میں خود کو کمزور و بیمار سمجھتے تھے۔ انہیں یہ بھی احساس تھا کہ ان کی شاہی قلعۂ معلی کی چہار دیواری تک محدود اور فرنگیوں کے وظیفہ پر منحصر ہے۔ اسی احساس و آگاہی سے ظفر کا حقیقی المیہ پیدا ہوتا ہے اور جب جب یہ احساس ظفر میں جاگتا ہے تو ان کی شاعری میں ایک ایسا کرب، ایسی طپشِ دل اور ایسا سوزِ غم پیدا ہوتا ہے جو ظفر کی ذات سے مخصوص ہو کر ان کا رنگِ سخن متعین کرتا ہے۔ یہ کرب، اپنے عظیم پس منظر کے ساتھ، خود اتنا عظیم تھا کہ اگر یہ پورے طور پر اُن کی شخصیت کا جزو بن جاتا تو ممکن ہے اُردو شاعری میں ایک نیا آہنگ اور نئی آواز سنائی دیتی۔ یہ کرب جو ظفر کی ذات میں مچل رہا تھا اگر میر، غالب یا مومن جیسی شخصیت اس آتشِ سوزاں سے گزرتی تو نہ معلوم اُردو شاعری کا مزاج کیا سے کیا بن جاتا۔ ظفر کے ہاں اس کرب میں صرف محبوب کے بچھڑ جانے ہی کا غم نہیں ہے بلکہ پوری سلطنت کے بکھر جانے کا غم ہے جس میں غمِ عشق و غمِ روزگار اور زندگی کے دوسرے چھوٹے بڑے غم گردِ کارواں کی طرح ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ یہی کرب، ظفر کی شاعری کا ایک مخصوص لحن ہے جس میں ایک جلنے والی کیفیت اور ایک

ایسی آگ ہے جو اس کے وجود اور اس کی کائنات کو پھونکے ڈالتی ہے۔ مثال کے طور پر یہ چند شعر دیکھئے ؎

شمع جلتی ہے پر اس طرح کہاں جلتی ہے
ہڈی ہڈی مری اے سوزِ نہاں جلتی ہے

آتشِ عشق سے اُڑ جائیں سمندر کے حواس
یہ ہمیں ہیں کہ جو اس آگ میں گھر کرتے ہیں

گرمئ دل سے ہیں یہ سینہ و پہلو جلتے
کہ نکلتے مری آنکھوں سے ہیں آنسو جلتے

عین گریہ میں مرے سینہ و دل ہیں سوزاں
دیکھ اس شدتِ باراں میں یہ گھر جلتے ہیں

نہ ہوئی گریہ سے کم کچھ بھی تری گرمئ دل
بلکہ اک آگ سی اے دیدۂ تر اور لگی

پڑے ہیں سوزِ محبت سے دل پہ جتنے داغ
ستارے اتنے نہ ہوویں گے آسماں کے لیے

اور بھڑکی آتشِ غم اور دل جلنے لگا
سانس جو ہم ٹھنڈی ٹھنڈی دم بدم لینے لگے

آہ کب سینے سے اے ہم نفساں نکلے ہے
دل میں اک آگ سلگتی ہے دھواں نکلے ہے

ظفر کا یہی وہ کرب ہے جو اس کی شاعری میں آگ کی طرح آہستہ آہستہ سلگتا رہتا ہے۔ مجھے تو ظفر کے اس کرب میں نارِ جہنم اور عذابِ دوزخ کا احساس ہوتا ہے جہاں آدمی بار بار جلنے کے لیے بار بار پیدا ہوتا ہے اور ہر دم اسی عذاب میں مبتلا رہتا ہے۔ ظفر کے اس کرب کی نوعیت میں کہیں کہیں مجھے سسی فس کا کرب بھی نظر آتا ہے جو پہاڑ کی چوٹی تک چٹان لے جانے اور پھر اسے نیچے ڈھکیل دینے کی سزا سے پیدا ہوتا ہے۔ سسی فس یہ عمل اب بھی کر رہا ہے لیکن اس عمل سے زیادہ یہ کرب اس کے اندر مسلسل اور بے معنی محنت کے احساس سے پیدا ہوا ہے۔ احساس سے پیدا ہونے والا یہی کرب ظفر کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ لیکن اپنے پورے خلوص اور سوز و گداز کے ساتھ اگر یہ کرب ظفر کے ہاں پورے طور پر بن سنور جاتا تو سسی فس جیسی عظیم شخصیت اس کی شاعری کے دریچوں سے جھانکنے لگتی۔ لیکن چوں کہ یہ کرب بہت عظیم تھا اور ظفر کی شخصیت پورے طور پر اس کو نہ سہار سکی اسی لیے ظفر کے ہاں خلوصِ کرب کی وہ لَے

احساس کی وہ شدت، سوز و گداز کا وہ لحن پیدا نہ ہو سکا جس کے سارے امکانات اس کرب میں موجود تھے۔ لیکن جتنا کچھ کرب کا اظہار ظفر کے ہاں ملتا ہے وہ اس کی آواز میں ایسا اخلاص بھر دیتا ہے کہ اس کی آواز دور سے پہچان لی جاتی ہے۔ ظفر کا یہ کرب رونے دھونے، آہ و بکا کرنے والا کرب نہیں ہے۔ یہ کرب فانی کا معروف غم بھی نہیں ہے جس میں مُنہ بسورنے، کپڑے پھاڑنے، دیوار سے سر ٹکرانے اور بال نوچنے کا احساس ہوتا ہے، بلکہ اس میں پورے ایک دور کی ذہنی کش مکش، بے چارگی، جلن اور الجھن کا اظہار ہوتا ہے۔ ایک پورے معاشرے کے زوال و عظمت کے آثار نظر آتے ہیں۔ اس میں ایک کسک ہے، غم کو روکنے اور تھامنے کی کوشش اور کیفیت ہے۔ اور ایک ایسی آگ ہے جو اپلوں کی آگ کی طرح آہستہ آہستہ سلگتی رہتی ہے اور اس لطیف آگ میں جب انسان جلتے رہنے کے لیے مجبور ہو جائے تو اس اذیت ناکی سے نجات حاصل کرنے کی کش مکش سے جو غم پیدا ہوتا ہے وہ ظفر کے ہاں نظر آتا ہے۔ کسی غم پر رونا دھونا جی کو ہلکا ضرور کر دیتا ہے لیکن اس چیخ پکار میں مجلسی ماتم کا مزا آنے لگتا ہے اور سیاہ لباسی جی کو اور بجھا دیتی ہے۔ ظفر کے ہاں اس کرب و غم سے جی بجھتا نہیں ہے بلکہ اس میں دوسروں کے لیے ایک تلقین ہے، یہ اپنی حالت سے دوسروں کو باخبر کرنے کا ایک ذریعہ ہے، ایک پیغام ہے۔ اس کے رمز و کنایہ میں صیاد کے خوف کا اثر بھی شامل ہے۔ یہ کرب ایک بادشاہ کا کرب ہے جسے اس بات کا احساس ہے کہ لوگ اب بھی اس کے وفادار ہیں۔ جاں نثار اب بھی موجود ہیں اور جسے اس بات کا بھی خیال ہے کہ عین ممکن ہے کہ یہی جاں نثار اس کے کرب کی داستان سن کر اسے اس سے نجات دلا سکیں۔ اسی لیے اس کے کرب میں ایک صحت مندی، ولولے، حوصلے اور ساتھ ساتھ کج کلاہی کا احساس ہوتا ہے۔ ذرا یہ شعر دیکھیے ؎

تشنۂ قامت جتنے ہیں اس کے آپس میں سب مل جُل کر
کردیں اگر اک حشر بپا، کیا اچھا ہو، کیا اچھا ہو

یا یہ شعر ؎

قفس کے ٹکڑے اڑا دوں تڑپ تڑپ کے آج
ارادہ میرا اسیرانِ ہم نفس یوں ہے

اس شعر کا لہجہ، اس کی رمزیت اسیرانِ ہم نفس سے خطاب 'یوں ہے' کی ردیف جس میں شاہانہ وقار نظر آرہا ہے ظفر کے اسی ولولے اور کج کلاہی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ صیاد کا خدشہ، اسیری کا احساس، اپنی بے چارگی کا خیال اور ساتھ ساتھ نگہبانوں کی مسلسل بیداری اور ان سے نجات حاصل کرنے کی آرزو ظفر کے کرب میں گھل مل کر نہ صرف روحِ عصر کو اپنے جلو میں لے لیتے ہیں بلکہ اس کے لہجے کی نرمی میں تیزی اور شدت میں حلاوت پیدا کر دیتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر رمزیہ کنایہ اس کے ہاں ایک خاص لطف دینے لگتے ہیں اور اسی اشاریت سے اس کے کرب میں تعمیم کا پہلو پیدا ہو جاتا ہے۔ اور اسی میں ہمیں جنگِ آزادی کے آنے والے طوفان کی جھلکیاں نظر آنے لگتی ہیں۔ اس سلسلے میں یہ چند شعر دیکھئے ؎

میں وہ مجنوں ہوں کہ زنداں میں نگہبانوں کو
میری زنجیر کی جھنکار نے سونے نہ دیا

پڑا جو خانۂ زنداں میں غل خدا جانے
کہ میرے پاؤں کی زنجیر ہل گئی تھی کیوں

تو زنجیر کو دیوانہ نہ بھاگا ہو کہیں
دیکھیو غل ہے پڑا خانۂ زنداں میں کیا

قفس میں مجھ کو نہ چین آیا پر فغاں سے مری
تمام رات نہ صیاد کو بھی خواب آیا

بہار آئی اسیرانِ ہم نفس آپس میں کہتے ہیں
پھڑک کر توڑنا ہے گر قفس تیار ہو جاؤ

قفس میں اب ہے کیا فائدہ شور و غل سے
اسیرو کرو کچھ رہائی کی باتیں

ہم ہو مثلِ صورتِ تصویر — کیا کہیں تم سے بے صدا ہیں ہم

جو اس کی جان پہ گزرے ہے وہی جانے ہے
خدا کسی کو جہاں میں کسی کے بس نہ کرے

نہ صرف وہ اس اظہار پر اکتفا کرتا ہے بلکہ دوسروں کو احتیاط کی تلقین بھی کرتا رہتا ہے ؎

خفا ہوا جو اسیرانِ دام پر صیاد — اکھاڑے چار کے پر اور چار کے کاٹے
اے بلبلو اتنا نہ کرو غل کہ مبادا — دشمن ہو سوا جان کا صیاد تمہارا

ان اشعار سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ظفر نے اردو شاعری کی روایتی علامتوں سے کام لے کر اپنے دکھ درد، صیاد کے رویے، تمنا اور احتجاج و رہائی کا اس طرح بیان کیا ہے کہ اثر و تاثر بھی باقی رہتا ہے اور "قفس" کی باتیں "بلبلوں" تک محدود ہو جاتی ہیں۔ ظفر اسی کرب کی غزل لکھتا ہے۔ یہ اس کی شاعری کا سماجی پہلو ہے۔

ناسخ، ذوق یا شاہ نصیر کی دو چار غزلیں پڑھ لیجئے یا پورا دیوان بات ایک ہی ہے۔ ظفر کے ہاں مزاج میں ایسا تنوع ہے، ایسی رنگا رنگی ہے اور قبولیت و ہضم کی ایسی صلاحیت ہے کہ یہ انداز سوائے مصحفی اور حسرت کے اردو شاعری میں کہیں نظر نہیں آتا۔ یہ بات کہہ کر میں نے بہت بڑا دعویٰ کیا ہے لیکن میرا مطلب صرف اتنا ہے کہ میر، سودا، آتش، غالب، مومن وغیرہ نے اپنے اپنے رنگ کو پیدا کیا اس کے امکان کو خود ہی پالا پوسا، بڑا کیا اور ساتھ ساتھ دوسروں کے مذاقِ شعری کو بدل کر اپنے رنگ و مزاج کو ان کی فکر میں سمویا بھی۔ ظفر نے مصحفی کی طرح سب کے امکانات کو ٹٹولا اور سب کے رنگِ سخن میں شعر کہے۔ امکانات کا یہی تنوع ان دونوں کا کمال ہے۔ اتنے بہت سارے امکانات کو سمیٹ کر یکجا کرنا کوئی آسان کھیل نہیں ہے۔ ان سب کے امتزاج سے ان کا الگ رنگِ سخن پیدا ہو جاتا ہے۔"

جسے سہولت کے لیے 'انفرادیت' کا نام دے لیجئے۔ قوس قزح میں سات رنگ ہوتے ہیں۔ ہر رنگ الگ الگ مزا دیتا ہے لیکن دیکھنے والے پر مجموعی تاثر ان سب رنگوں ہی سے پیدا ہوتا ہے' بالکل یہی معاملہ مصحفی' ظفر اور حسرت کے ساتھ ہے۔ فراق نے ایک جگہ لکھا ہے کہ مصحفی کے ہاں کش مکش کی حالت کا احساس ہوتا ہے جس میں کوئی دوسرا ان کا حریف نہیں ہے اور اسی لیے 'رہ گئے'، 'رہ گیا' کی ردیفوں کو مصحفی کے مزاج سے خاص مناسبت تھی مثلاً یہ شعر:

رات میں بستر پہ کیسا تلملا کر رہ گیا ساتھ رونا اس کا یاد آیا جو مجھ کو مصحفی

کشمکش' ترسنے اور ترسانے والی یہی کیفیت ظفر کا مزاج ہے۔ ظفر کو بھی ایسی ہی ردیفیں' جن سے حسرت کے پورا نہ ہونے اور تمناؤں کے ادھورے پن کا احساس ہوتا ہے' محبوب ہیں۔ یہاں ظفر کے ہاں مصحفی سے زیادہ شدتِ جذبات' خلوص اور سوز و گداز پیدا ہونے لگتا ہے ؎

ہر نفس اس دامنِ مژگاں کی جنبش سے ظفر دل میں اک شعلہ سا بھڑکا اور بھڑک کر رہ گیا
بھڑکی ہے بے طرح یہ ظفر آج دل کی آگ لگے تو شعلہ سا کئی بار اٹھ کے رہ گیا

مصحفی کا ایک شعر ہے ؎

مجھے رحم آتا ہے حسرت پہ اس مرغ بے پر کی
کہ اڑ سکتا نہ ہو اور زیرِ آشیاں بیٹھا

ظفر کا شعر سنئے ؎

حسرت اے طاقتِ پرواز کہ ہم اڑ نہ سکے
گر کے پھڑکا کئے دیوارِ گلستاں کے تلے

مصحفی کا یہ شعر دیکھئے ؎

کہاں تلک پھریں اڑتے ادھر ادھر صیاد تیرے ہی نذر ہیں اب لے یہ مشتِ پر صیاد

ظفرؔ کہتے ہیں ؎

نہیں ہے طاقتِ پرواز آہ اے صیاد
خدا کرے کہ تو اب وا درِ قفس نہ کرے

اب کہاں ہے طاقتِ پرواز تا بامِ قفس
کر دیا صیاد نے بے بال و پر میرے تئیں

ظفرؔ و مصحفیؔ نہ صرف اس لہجہ میں ایک دوسرے سے مماثل نظر آتے ہیں بلکہ جب وہ اس رنگ سے ہٹ کر کسی دوسرے امکان کی طرف جاتے ہیں تو بھی ان کا مزاج یکساں رہتا ہے۔

میں نے جو چند شعر مصحفیؔ اور ظفرؔ کے نقل کئے ہیں ان سے میرا مقصد صرف یہ ہے کہ مزاج کے اعتبار سے دونوں میں بہت قربت ہے اور اکثر ظفرؔ کے شعر پر مصحفیؔ کا اور مصحفیؔ کے شعر پر ظفرؔ کا گمان گزرتا ہے۔ ان شعروں کو دیکھ کر بھلا کون کہہ سکتا ہے کہ یہ اندازِ طبع صرف مصحفیؔ کا ہے ؎

بہار آئی خدا جانے کہ کیا گزری اسیروں پر
نہیں معلوم کچھ اب کی برس احوال زنداں کا

ڈھونڈ لاوے جو فلک خوار و پریشاں مجھ سا
کوئی دنیا میں نہیں بے سر و ساماں مجھ سا

دل درد و غم کی اس کے آخر نہ تاب لایا
پر ہر گھڑی کا رونا اور اک عذاب لایا

نہ تنہا مصحفیؔ ہی اس کے ہاتھوں سے ہے آوارہ
کوئی بھی چین سے یارو بزیرِ آسماں بیٹھا

ان اشعار کو ظفرؔ کے شعروں کی اس محفل میں سجائیے جن کا ذکر میں اوپر کر آیا ہوں تو اندازہ ہوگا کہ ظفرؔ کے ہاں بھی وہی مزاج کارفرما تھا جو مصحفیؔ کے ہاں تھا ان کے ہاں انشاؔ نے خرابی پیدا کی، ظفرؔ کے ہاں ذوقؔ در آئے۔ اگر ذہنی اعتبار سے ادب کی تاریخ کا تعین کیا جائے تو مصحفیؔ اور ظفرؔ کو ایک ساتھ رکھنا پڑے گا۔ پھر یہی نہیں دونوں کو ہندی کلچر سے پیار تھا اور اسے وہ عربی عجمی کلچر سے بلند و برتر سمجھ

تھے اور جا بجا دونوں کے ہاں اس کلچر کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ موسیقی کے ساتھ لگاؤ نے ظفرؔ کو اس تہذیب میں اور زیادہ رچا بسا دیا اور وہ اس کلچر کے جس نے زیادہ تر ادبی کلچر کا روپ دھار لیا تھا، خود نمائندہ بن گئے۔ مصحفیؔ کے یہ دو شعر ملاحظہ کیجئے۔

اے مصحفیؔ تو بھی چل قطب کو کہ ہیں ہیں   آتا ہے بہت چھڑیوں میں میوات کا عالم

جمنا میں کل نہا کر جب اوس نے بال باندھے

ہم نے بھی اپنے دل میں کیا کیا خیال باندھے

ظفرؔ کہتے ہیں ؎

نہیں معلوم کہاں آج مچا ئی ہولی   آئے ہے رنگ میں وہ رشک گلستاں بھیگا

ہوک سی اٹھتی ہے رانجھے کے وہیں سینے سے آہ

جب کوئی کہتا ہے چل یہ ہیر کے پہلو سے اٹھ

پھول کا تختہ ہند بنا تھا   کیسر کی سی کیاری

کیسو پھولے بھاگ ہمارے   لٹ گئی باگ بہاری

لٹ گئی سب پھلواری

مزاج کی یہ مماثلت قدم قدم پر ہمیں مصحفیؔ اور ظفرؔ کے ہاں نظر آتی ہے۔

ظفرؔ نے اُردو شاعری کو کیا دیا۔ کس طرح اسے ہندوی مزاج سے قریب لایا۔ اس نے اپنے مخصوص رنگ میں غزل کو کیا کیا دیا یہ باتیں تو اپنی جگہ ہیں لیکن اگر وہ صرف 'کرب' کے اظہار پر ہی اکتفا کر لیتا (حالانکہ یہ امکان بھی اس کے ہاں پورے طور پر نہیں ابھرا) تو اُردو شاعری کے لیے اس کا یہی تحفہ بس تھا۔ لیکن اس کرب اور الم کی کے ساتھ ساتھ زبان و بیان کی شادابی اور لہجہ کی شگفتگی کو بھی برقرار رکھا۔ اس نے اپنے مخصوص رنگ سخن میں اپنے خیال و احساس کا پوری قوت کے ساتھ اظہار کیا جس

کی وجہ سے اس کے ہاں تاثیر کا طلسم اور گہرا ہوجاتا ہے۔ ایہام رنگوں کے زمانے کی شاعری کے درد اور سوز و گداز میں بیان کی چاشنی نے وہ رنگ بھرا ہے کہ آج بھی اس زمانے کی تہذیب اور فرنگیوں کے مزاج کی تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے۔ اس میں لہجہ کا ایسا بانکپن ہے کہ شعر سنتے ہی یاد ہوجاتا ہے۔ کسی شاعری کی بڑائی کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ اس کے کتنے شعر لوگوں کو یاد ہیں اگر اس معیار پر بھی ظفر کو پرکھا جائے تو اس کے اشعار بہت بڑی تعداد میں سو سال گزر جانے کے بعد بھی لوگوں کو یاد ہیں۔ اور جنہیں ہر نسل ایک امانت کے طور پر دوسری نسل کو رفتہ رفتہ منتقل کر دیتی ہے۔

ظفر لفظوں کو سلیقے سے استعمال کرتا ہے جس سے انداز بیان میں گھلاوٹ معصومیت اور دھیما پن پیدا ہوجاتا ہے۔ اس کے لہجے میں بڑے ضبط اور توازن کا احساس ہوتا ہے۔ وہ لفظوں کے معاملے میں فضول خرچ بالکل نہیں ہے۔ غم کی لپک اور لہجہ کی کھنک اس کی ہر غزل میں ایک فضا پیدا کر دیتی ہے جس سے احساس و ادراک ایک نئے تجربے میں پیوست ہوجاتے ہیں اور غزلیں تسلسل فکر و فضا کا احساس پیدا کرنے لگتی ہیں۔ زندگی کا تضاد، ماضی کی یادیں، لاشعور کا کرب، غم زمانہ، ذہنی بے چارگی، یہ اور ایسے بہت سے احساس پہاڑوں کے توازن کی طرح اس کی غزلوں میں نظر آتے ہیں۔ اس کے احساس کا بھولا پن، اس کی خودداری اور پاس آبرو قدم قدم پر دلوں کو موہ لیتے ہیں۔ احساس بیان کے اس تنوع کی چند مثالیں دیکھئے۔

روناً میرا پوچھتے کیا ہو آنکھ سے آنسو بہنے دو
مجھ کو تصور اور بندھا ہے ایک ذرا چپ رہنے دو

اور تو باتیں تمہاری خیر خاصی تھیں نہ تھیں
ترک الفت کی مگر اے ناصحو خاصی کہی

جس رات ٹھہری آنے کی اس برق وش کی یاں گھر کا مرے چراغ سرِ شام ہنس پڑا

رُخ پہ کیا زلف ترے غنچہ دہن چھوٹے ہے
ہم سیہ بختوں سے آخر کو وطن چھوٹے ہے

نہ اس کی بزم میں آنسو بہائیو اے چشم نگاہ رکھیو ذرا میری آبرو کی طرف

شبِ فرقت میں جی اپنا نہ لگتا تھا کہاں میں
پڑے چپکے سرِ بستر سنا کرتے تو ہم بھی تھے

کوئی ٹھہراتا نہیں وصل کی صورت صورت ایک کی ناچار ظفر تکتا ہے

ظفر اس اپنے تصور کے جائیے قرباں سر کبھی یار کی تصویر روبرو سے نہیں

دیکھئے صبح تری کون سے دن ہوتی ہے میں تو مرنے کے قریب اے شبِ ہجراں پہنچا

یوں تو جانا تمہیں منظور جہاں ہو جانا پر جو آنا ادھر سے تو یہاں ہو جانا

نزاکت کیا کہوں دل کی عجب نازک کلی ہے دل
سخن کی اک ذرا گرمی سے جو کمھلائے ایسی ہے

ہوا ٹھنڈی سی ہو، آدھی رات ہو یا وہ ہو یا ہم ہوں
چراغ اس وقت گل ہو پھر تو پہلیں ہوں تماشا ہوں

نسیمِ صبح جو سوئے چمن گئی ہوگی تو بس کے پھولوں میں دلہن سی بن گئی ہوگی

ظفر کا یہی خلوص وگداز ہے، یہی خستگی و برشتگی ہے، احساس کا یہی تنوع ہے جو قدم قدم پر متاثر کرتا ہے۔ ظفر اس کے باوجود کہ قناعت کا درس دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ آنسو بہانا شیوۂ آبرو کے منافی سمجھتے ہیں لیکن اس ضبطِ غم میں ان بظاہر دبی ہوئی حسرتوں میں جو کچھ کے لگانے والی چبھن ہے وہ ان کی داخلی زندگی کا ایک بنیادی جزو بن گئی تھی۔ یہ ان کی اپنی زندگی کی داستان تھی جو کسی نہ کسی صورت، کوئی نہ کوئی پہلو اختیار کرکے ان کی غزلوں میں بکھر جاتی ہے۔ اور ان کی شاعری میں اخلاص کی لے شکست

کی آواز کے ساتھ مل کر چھاتی کے پار اترتی چلی جاتی ہے۔ ظفر کے چاروں دیوانوں میں ذہنی ارتقا اور مزاج کی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ ظفر کی ضخیم کلیات میں تینتیس ہزار اشعار ہیں' انہوں نے بانوے سال کی عمر پائی۔ سینتالیس سال تک استاد کی شاگردی کا سلسلہ ذوق کے ساتھ جاری رہا۔ شعروں کے بنانے سنوارنے میں ذوق نے ہاتھ ضرور بٹایا لیکن یہ لَے' یہ آہنگ' لہجوں کی یہ رنگارنگی' انداز و بیان کی یہ چاشنی' یہ کرب اور ضبط' تہذیب کی یہ جھنکار' زبان و اظہار کی یہ معیاری یکسانیت سب ظفر کی اپنی ہے۔ ذوق اپنے شعروں میں محاورہ لاتے ہیں' ضرب الامثال سناتے ہیں' یاس و غم کی بھی کوشش کرتے ہیں لیکن ان سب باتوں کے باوجود ان کے دیوان کا مطالعہ کرتے وقت یہ احساس ہوتا ہے کہ ذوق خود الگ کھڑے ہیں۔ 'الگ کھڑے رہنے' کا یہ احساس ہمیں ظفر کے ہاں نہیں ہوتا۔

جہاں تک زبان کا تعلق ہے۔ ظفر کی زبان ایسی زبان ہے جس میں ہر طبقہ اپنا منھ دیکھ سکتا ہے۔ ظفر کے ہاں اُردو زبان بول چال کی زبان' گفتگو اور بات چیت کے معیاری لہجے سے اس درجہ قریب آگئی کہ پہلی بار ہم نے اُردو زبان کو 'غیر طبقاتی' (جدید تر معنی میں) رنگ میں دیکھا۔ اور زبان کے سلسلے میں یہ کوئی ایسی معمولی بات نہیں ہے' جسے آسانی کے ساتھ نظر انداز کیا جا سکے۔ ذوق نے خود اس سے کیا کیا فائدے اٹھائے یہ تو ایک لمبی داستان ہے لیکن یہ بات ضرور کہنے کی ہے کہ "اُردو شاعری کی تاریخ اور روایتوں میں جو فائدے استادوں نے شاگردوں سے اٹھائے ہیں وہ ہمیشہ صیغۂ راز میں رہے اور ظفر کوئی معمولی شاگرد نہیں ہیں" ظفر کے ہاں اتنے لہجے اور ان کے امکان سامنے آتے ہیں کہ اگر ان پر ہی مضمون لکھنے بیٹھیں تو شام ہو جائے اور ایک دفتر رقم ہو جائے۔ بہر حال ظفر کو زبان کے برتنے کا بے حد سلیقہ تھا۔ سنگلاخ زمینوں کو پانی کرنا' بے معنی ردیفوں کو با معنی بنانا' زبان

میں فارسی وعربی بندشوں اور تراکیب کو کم سے کم استعمال کرنا خالص اُردو کو رواج دینا اور اس سے بڑھ کر زبان کو عام بول چال کی زبان سے قریب تر لانا ظفر کی عام خصوصیات ہیں۔ ردیف کیسی ہی ہو مگر ظفر کے ہاں تعقید کا احساس نہیں ہوتا اور شعر کی چستی اور زبان وبیان کی برجستگی ردیف کو قابو میں رکھتی ہے۔ مشکل ردیف میں شعر کہنا اس لیے آسان نہیں ہے کہ ذرا سے سقم یا کمزوری سے ردیف باہر بھاگتی ہوئی معلوم ہوتی ہے یا پھر ردیف الگ ایک ٹکڑا بن کر رہ جاتی ہے۔ مثالیں بہت ہو گئی ہیں اس کا مجھے بھی احساس ہے مگر ظفر پر کچھ کہنے کے لیے ضروری ہے کہ مثالیں ساتھ ساتھ دی جاتی رہیں۔ یہاں میں ایک انتہائی درجہ کی مثال پیش کرتا ہوں۔ غزل کی ردیف ہے "تڑاق پڑاق"؛ اب ذرا دیکھیے کہ اس نے اس ردیف کو بھی کس خوبصورتی سے نبھایا ہے اور ردیف سے فائدہ اٹھا کر کیسے کیسے معانی پیدا کیے ہیں۔

نہ کیجے ہم سے بہت گفتگو تڑاق پڑاق وگرنہ ہووے گی پھر دو بدو تڑاق پڑاق
الٰہی محتسب سنگدل کے ٹوٹیں ہاتھ کہ توڑتا ہے یہ جام وسبو تڑاق پڑاق
وہ دینے پائے نہ گالی کہ لے لیے ہم نے ہزار بوسے روئے نکو تڑاق پڑاق

ظفر مزاج جو شوخی پسند ہے اپنا
تو چاہتا ہے کوئی خوب رو تڑاق پڑاق

ان چاروں شعروں میں سادگی اور ایک معیار کی زبان بھی باقی رہتی ہے اور ساتھ ساتھ شعروں کا تیور، شوخی، چلبلاپن اور ردیف "تڑاق پڑاق" کے مختلف لغوی معنی بھی واضح ہوتے رہتے ہیں۔ ردیف کا یہ طور جہاں بھی ظفر کے ہاں آیا ہے اس نے لطف دیا ہے۔ ان لوگوں نے اس طرح زبان اور لغت کی جو خدمت انجام دی ہے وہ اب ڈھکی چھپی بات نہیں رہی ہے۔ آزاد نے خود اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ ظفر زمینوں کا بادشاہ تھا۔ اس کا نئی زمینیں پیدا کرنے کا یہ شوق اس بات کی علامت ہے

کر نئے سانچے بنا کر ان میں غزل کہنے کی ظفر میں کس درجہ صلاحیت تھی۔ یہ بات بہت معمولی سی بات معلوم ہوتی ہے لیکن اس بات سے زبان کو کیا فائدہ پہنچا۔ اظہار کے ہاتھ کیا کیا امکان آئے، بے معنی لفظوں میں کس طرح معنی پیدا ہوئے۔ تخیل کی نشو و نما کیسے کیسے ہوئی، غیر شاعرانہ باتیں، نثر میں بھی ڈھنگ سے ادا نہ ہونے والے خیالات کس طرح شاعری میں داخل ہوئے یہ اس سلسلے کی ایک دوسری داستان ہے جس کا تعلق زبان کی نشو و نما و ارتقا سے ہے۔ لیکن یہاں اتنا کہہ دینا کافی ہوگا کہ ردیف کو چپتی کے ساتھ استعمال کرنے کے شوق نے شاعر کے تخیل کو ہر طرف دوڑنے کی اجازت دی۔ اور اس نے اس کوشش میں اچھے بُرے، کمزور قوی، کار آمد اور بے کار، سنجیدہ و غیر سنجیدہ جذبات و خیالات کو شعر کا جامہ پہنایا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ہر قسم کے خیالات اُردو شاعری میں داخل ہو گئے اور آج ہم دیکھتے ہیں کہ زندگی کے ہر موڑ پر کوئی نہ کوئی مصرع یا شعر ہمارا راستہ روک کر کھڑا ہو جاتا ہے اور ہمارے کسی مخصوص جذبے، محرک یا احساس کا ترجمان بن جاتا ہے۔ ان لوگوں نے جس میں ظفر کا بڑا حصہ ہے شعر کو ہمارے مزاج اور ہماری فکر میں داخل کر کے اسے ہماری جذباتی اور اخلاقی زندگی کا ایک جزو بنا دیا۔ ردیف باندھنے اور زمین پرستوں کی یہ ایسی خدمت ہے جسے اُردو ادب کا کوئی طالب علم نظر انداز نہیں کر سکتا۔

اب ایک بات اور، ظفر کی شاعری سے دو قسم کے آدمی لطف اندوز نہیں ہو سکتے ایک تو وہ جو شاعری میں روایت کی اہمیت سے واقف نہیں ہیں اور اس بات سے بھی بے خبر ہیں کہ ہر قسم کے خیالات اور ان کے اظہار سے زبان کو کیا فائدہ پہنچتا ہے، اور اس کا اثر خود اس زبان میں محسوس کرنے والوں پر کیا پڑتا ہے؟ اور دوسرے وہ جو تاریخ کے تہذیبی شعور سے ناواقف ہیں۔ ویسے ایلیٹ

نے تو یہی کہا تھا کہ شاعر کا بنیادی کام تو بس اتنا ہے کہ وہ اپنی زبان کو محفوظ رکھے، اسے وسعت دے اور آگے بڑھائے، باقی جتنے دوسرے کام ہیں وہ سب ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ ظفر نے یہاں بھی اپنی جرأت کا ثبوت دیا ہے۔

(۱۹۵۷ء)

maablib.org

فراق کی رباعیاں

فراق کی بیشتر رباعیاں عشقیہ ہیں۔ عشقیہ رباعی یا عشقیہ شاعری کے نام سے ہمارے ذہن میں شاعری کا روایتی سا تصور جھلملانے لگتا ہے اور ہم کچھ دیر کے لیے بھول جاتے ہیں کہ عشقیہ شاعری کے روایتی تصور سے بلند بھی ایک تصور قائم کیا جا سکتا ہے۔ شاعروں کی کثرت اور ان میں مطالعہ و فکر اور تخیل کا فقدان کوئی نیا تصور پیدا ہی نہیں ہونے دیتا اور شاعروں کی واہ واہ میں وہی قدیم تصور مار پیٹ کر جیئے جاتا ہے۔ در اصل اب ہم عمر خیام والی شاعری سے کچھ اکتا سے گئے ہیں اور عشقیہ شاعری میں مے کدہ یا خانقاہ کا جھگڑا اور ساقی و حور کا قضیہ سب فرسودہ سا معلوم ہوتا ہے۔ اب ہم ہر چیز میں، خواہ وہ فلسفہ ہو یا ادب، شاعری ہو یا جمالیات، ایک ایسا نیا تصور قائم کرنے کے متلاشی رہتے ہیں جو زندگی کی کوکھ سے پیدا ہوا ہو اور اس کی روح کی ترجمانی بھی کرتا ہو۔ برخلاف اس کے ہماری شاعری کا حال یہ ہے کہ راستہ کی ایک حسین سی سرائے کو منزل سمجھ کر پڑاؤ ڈال دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعری میں تازگی معدوم ہے اور شاعری ایک ایسی شے ہو کر رہ گئی ہے جس کی وسعت پرانے خیالات کو دہرانے تک محدود ہے۔

فراق اپنی رباعیوں میں کچھ نئی قدریں، نئے انداز، نیا مزاج اور نئے تیور لے کر آیا ہے۔ اس کے ذہن میں عشق کا واضح تصور ہے اور اسی تصور میں اس کی عشقیہ شاعری کا راز مضمر ہے۔

فراق کی رُباعی کی شاعری کو ہم دُو زمانوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ پہلا دَور ۱۹۲۹ء سے شروع ہوتا ہے اور دوسرا ۱۹۴۵ء سے۔ پہلے دَور میں ۶۸ رباعیاں ہیں جن پر آسی غازی پوری کا اثر نمایاں ہے لیکن اسی کے ساتھ انیس و حالی کا ملا جُلا اثر بھی موجود ہے۔ اس دور میں شاعر نے زیادہ تر بزمِ نشاط کے ترانوں کو چھوڑ کر دکھتے ہوئے دلوں کی کہانی سُنائی۔ آٹھ آٹھ کے جھکی نگاہِ جاناں کی کیفیات کا ذکر چھیڑا اور کبھی دُکھتے ہوئے دل کا مداوا شامِ ہجراں کا نام لے کر رونے میں تلاش کیا اور اس بات کا احساس کیا کہ جینے کا مزہ کسی پر مرکر ہی ملتا ہے۔ اس دور میں یوں محسوس ہوتا ہے کہ اداس رہنے کی اسے عادت پڑگئی ہے۔ اس کا معشوق اُردو شاعری کے قدیم اور روایتی معشوق سے مشابہ ہے۔ مرگ بستر، جنازہ، جیب و داماں، مینا، میکدہ، سرائے، مجاز، حجاب، روئے زیبا قسم کے الفاظ و تراکیب عام ہیں۔ مایوسی پوری رباعیوں پر طاری ہے۔ عربی فارسی کا اثر نمایاں ہے۔ کچھ رباعیاں اخلاق، نفسیات اور بے ثباتی دہر سے متعلق ہیں۔ اس دَور میں تفکر اور خیالات میں گہرائی نہیں ملتی۔ اسی لیے اسلوب میں عمق اور انفرادیت بھی نہیں ہے۔ لیکن یہ بات ضرور واضح ہو جاتی ہے کہ فراق میں رباعیاں کہنے کی صلاحیت موجود ہے جو ذرا سلیقہ اور ریاض سے نکھر سکتی ہے۔

سولہ برس بعد دوسرا دور شروع ہوتا ہے۔ اس دَور کے خیالات میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ ہزاروں متنوع اور گوناگوں تجربوں نے شاعر کے تصورات کا دھارا مختلف سمتوں میں موڑ دیا ہے۔ ۱۹۴۵ء میں فراق نے چار سو کے قریب رباعیاں لکھیں اس دَور میں اس کا اسلوب بالکل الگ ہے۔ خیالات میں گہرائی ہے اور فکر میں سچائی۔ روایتی تصور کی جگہ ایک نیا حقیقی تصور لے لیتا ہے۔ اس دَور میں اس کی رباعیوں میں ایسی خصوصیات ملتی ہیں جن کے باعث فراق کی رباعیوں کو عشقیہ شاعری میں ایک ممتاز جگہ مل جاتی ہے۔ ہندی الفاظ کا استعمال عام ہے۔ عشق کی معصومیوں اور گوناگوں کیفیات

مشاہدات، تجربات، خوب صورت تشبیہات، متنوع احساسات اور جنسی نفسیاتی رموز سے پوری رباعیاں عبارت ہیں۔ اس دَور کی رباعیوں میں عشق کے آفاقی کلچر کا اثر بہت واضح ہے۔ عربی و فارسی اور سنسکرت و لاطینی، انگریزی و یونانی روایات کے عالم گیر تصوّرات سے خاص استفادہ کیا گیا ہے۔ یہ دَور فراقؔ کے دَورِ رباعی کا اہم دَور ہے۔

فراقؔ کی نظر معشوق کی ہر ہر ادا پر جمی ہے۔ کوئی خفیف سی جھلک یا انداز بھی اس سے نہیں بچ سکا۔ امرت پھوار کی تو رس آواز، انگڑائیاں لیتا ہوا سرگم سا قامت، اُمڈے ہوئے ساگر کو شرمندہ کرنے والا سینہ، امنڈلاتے ہوئے بادل کی سی گیسوؤں کی لٹک، ادھ کھلی نرگس خماریں کی طرح بدن، جھلملاتا گھونگھٹ، مُرلی ندی کی طرح چال، پر تولے ہوئے راج ہنس کی طرح انگڑائی، بھرے بھرے کولہے، پہلو کی کہکشاں، چڑھتی جمنا کے تیز ریلے کی طرح کی زلف، دام یزداں شکار زلف پیچاں، گلزار ارم کے پہلے تڑکے کی مانند آنکھ، مہکتے ہوئے کوندے کی سی پنڈلی، پر تولے ہوئے عطارد کی طرح کا تخنہ، ٹھہری ہوئی بجلی کی طرح کے لوچ والے پاؤں، سیماب میں سورج کی ضیا والے تلوے، گوتڑیں بھنور ڈالنے والی ناف، خورشید کو آئینہ دکھانے والی ران، دن کی آنکھ کھولنے والا ننگ بدن، غرض کہ ذرّہ ذرّہ پر نظر ہے۔ محبوب کے اوصاف کی یہ جزئیات دراصل عشق میں قطعی طور سے ڈوب کر ہی حاصل کی جاسکتی ہیں۔ ان سب اوصاف کے بیان میں ایسا خلوص ملتا ہے کہ رباعیوں میں کچھ منہ بھرا سوز اور ساز پیدا ہو جاتا ہے اور احساسات میں ایک ارتعاش و حرکت پیدا ہو جاتی ہے۔

اُردو ادب میں اچھی جمالیاتی شاعری کی اب تک کمی رہی ہے۔ فراقؔ کی رباعیوں میں ہمیں جمالیاتی انداز، جمالیاتی کیفیات، جمالیاتی جذبات اور جمالیاتی احساسات پوری شدت اور پورے خلوص سے ملتے ہیں۔ جمالیاتی شاعری "غیر افادی" ہونے

کے باوجود بہت اہم چیز ہے۔ ہر چیز کو مقصد اور افادیت سے پرکھنا کچھ اچھا نہیں جہاں افادی شاعری کی ضرورت ہے وہاں شعور کی بیداری، مجرد احساسات کو سمجھنے کی کوشش اور زندگی کے ہر شعبے میں تہذیبی تنوع پیدا کرنے کی بھی ضرورت ہے اور یہ کمی اس وقت تک پوری نہیں ہو سکتی جب تک ہم افادی اور غیر افادی اقدار میں ایک حدِ فاصل قائم نہ کر لیں۔ اگر جمالیاتی شاعری کے ذریعہ "احساسِ جمال، جنسی جذبہ یا شہوانی نفسیات کی تہذیب" ہو سکے تو یہ بھی افادیت کا ایک پہلو ہے، جو کسی دوسرے پہلو سے کم افادی نہیں۔ جمالیات ہر عظیم فن کی جان ہے۔ گوئٹے کے "فاؤسٹ" کی عظمت اس میں مضمر ہے کہ جہاں وہ دوسرے زاویۂ نظر سے عظیم ہے وہاں اس میں جمالیات اپنے پورے روپ، سنگھار اور دلآویز نکھار کے ساتھ موجود ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گوئٹے جمالیات کو Manifestation of Secret Love of Nature کہتا ہے۔

جنس کا اظہار تو شاعری میں ہمیشہ سے عام رہا ہے۔ مگر بیسویں صدی میں جنس نے ایک طرزِ فکر، ایک طرزِ احساس کی شکل اختیار کر لی ہے، جسے زندگی سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ کہیں تو جنس نے عریاں نگاری کی شکل اختیار کر لی ہے اور کہیں رمزیت کے وہ لطیف پردے ڈال لیے ہیں کہ طہارت اور پاکیزگی کی طرح خود بھی لطیف ہو گئی ہے۔ فراقؔ نے اپنی رباعیوں میں جنس کے وہ لطیف رُخ پیش کیے ہیں جو اب تک اُردو شاعری میں کم نظر آتے تھے۔ عشق کا تصور اُس کے ہاں افلاطونی نظریہ سے مختلف ہے۔ فراقؔ کے ہاں جنس ملتی ہے، جنس کا شدت سے احساس ملتا ہے، لذت وصال سے کامرانی میسر آتی ہے مگر وہ سب کچھ پردوں میں اس طرح سے ملبوس ہے کہ ہر شخص ان میں اپنی زندگی کے چند پہلوؤں کی صحیح ترجمانی دیکھ لیتا ہے۔ اب ہم کسی شاعر کو صرف عریاں کہہ کر نظر انداز نہیں کر سکتے۔ ہمیں اس کی عریانی کا تجزیہ کر کے یہ دیکھنا ہوگا کہ یہ عریانی محض لذت کے لیے ہے یا اپنے اندر کچھ تہذیبی اور آفاقی پہلو بھی رکھتی ہے؟

تو وہ یقیناً بڑی شاعری ہے۔ فراقؔ کی رباعیوں میں یہ پہلو ہمیں پورے جمال کے ساتھ ملتا ہے۔ جیسا کہ فراقؔ نے خود کہا ہے کہ "جنسیت محض جنسیت سے مکمل نہیں ہوتی۔ آفاقی شاعری خارجیت اور داخلیت کے ساتھ جب جنسیت میں سمو اٹھتی ہے تب کہیں پر عظمت عشقیہ شاعری کی لے جنم لیتی ہے۔"

فراقؔ کی رباعیوں میں گہری جنسیت کے باوجود ایسی پاکیزگی ملتی ہے جو ذہن کو لطیف تر بنا کر تہذیب نفس کرتی ہے، جہاں ساز اور مدبھری فضا ہے، جہاں زندگی میں ترنم ہے، رنگینی اور رس ہے۔ وہ جنس کا شدت سے قائل ضرور ہے مگر جنس میں وہ بلندی اور عالم گیر شان دیکھتا ہے کہ محبت کا تصور اور نظریۂ عشق بلند و ارفع ہو جاتا ہے اور جسم کا احساس ایک روحانی تجربہ بن جاتا ہے۔

کہتی ہیں تری نگاہیں اے دوست
نکلیں نئی زندگی کی راہیں اے دوست
کیوں حسن و محبت سے نہ اونچے اٹھ کے
دونوں اک دوسرے کو چاہیں اے دوست

اور یہیں سے فراقؔ کی رباعیوں میں جنسی روحانیت کے عناصر پرورش پاکر جگمگانے لگتے ہیں۔ عشق میں نہ تو وہ مغائرت کا قائل ہے اور نہ اس کے معشوق میں مغائرت ملتی ہے۔ یہاں سپردگی ہے۔ ایک ایسی سپردگی کہ جسم اور روح مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔

کھنچتا ہے عبث بغل میں بانہوں کو تو لے
کھو جانے کا ہے وقت تکلف نہ رہے
ہنگام وصال کر سنبھلنے کی نہ فکر
سو سو ہاتھوں سے میں سنبھالے ہوں تجھے

اور جسم و روح کا یہ وصل خود محبوب و عاشق کو ایک کر دیتا ہے۔

ہر عشوہ کا کچھ بھید بھرم لینے دے
لہراتے ہوئے رنگ کو جم لینے دے
لے پریم کے سیج کی رسیلی پتلی
اتنا بھی نہ چھیڑ کچھ تو دم لینے دے

فراقؔ اپنی رباعیات میں مجرد تصورات کو مادی تصورات کی طرح چھو لیتا ہے۔ عشق کی گوناگوں کیفیات سے وہ اس درجہ مانوس ہے کہ ان کیفیات کو الفاظ کا جامہ پہنا کر

دوسروں پر بھی اتنی ہی شدت سے ظاہر کر سکتا ہے جتنی شدت سے اُس نے خود محسوس کیا ہے۔ عشق فراق کا مزاج، اس کی زندگی، اس کی روح ہے۔ اس کی رباعیوں میں گھلا رس اور جذباتی لہریں اس طرح مل جل گئی ہیں کہ اب ان میں کسی قسم کا امتیاز دشوار ہے وہ وصل پرستی یا جنسی خواہش ہی سے مطمئن نہیں ہو جاتا، بلکہ وصل پرستی سے ایک ایسا سبق سیکھتا ہے جو انوکھا ہونے کے علاوہ خوب صورت بھی ہے۔ وہ خود کہتا ہے۔

نفس پرستی پاک محبت بن جاتی ہے جب کوئی
وصل کی جسمانی لذت سے روحانی کیفیت لے

فراق کے یہاں عشق کا یہ تصور اس قدر تازہ اور حسین ہے کہ اس میں لذت حسن اور تازگی کی بھینی بھینی مہک آتی ہے جس سے جسم اور رُوح دونوں بیدار ہو جاتے ہیں اور جسم میں ایک فراغت اور دماغ میں سکون محسوس ہوتا ہے۔ یہی فراق کی رُباعیوں کا تہذیبی پہلو ہے۔ وہ ہمارے ذہن، ہماری رُوح، ہمارے جسم اور دل میں کیفیات کا کیفیات بھر دیتا ہے۔ وہ نئے فن کاروں اور شاعروں کی طرح فرائڈ، لارنس اور جیمس جوئس کو نہیں دہراتا یا وہ محض اعتقادات پر ایمان نہیں لاتا بلکہ اپنے مشاہدات ہی کو سب کچھ سمجھتا ہے اور یہیں سے فراق کا نظریۂ عشق نئے جنسی اور عشقیہ جذبات پر حاوی آنے لگتا ہے اور اس کی شاعرانہ شخصیت کا سایہ پورے ادب پر پڑنے لگتا ہے۔

فراق نے اپنی رُباعیوں میں ایک نیا کلچر سمونے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اس نے ہندو کلچر کی ان شعاعوں کو اپنی رباعیوں میں جگہ دی، جو عالم گیر قدروں کی حامل ہیں اس نے قدیم اساطیر کو رُباعیوں میں سمو کر شاعری میں اسلامی کلچر کے ساتھ ساتھ ہندو کلچر کو بھی رچایا۔ جہاں اس نے ہندو کلچر کے اوشا، کرشن، رادھا، دیپ مالا، گھنشیام، اساوری، اپسرا، جے مال، آرتی، شیو، گوکل، اگن رتھ، ریت رواج کو اپنی رباعیوں میں جگہ دی، وہاں وہ جذباتی رو میں دوسرے عظیم کلچروں کو نہیں بھولا۔

اسی طرح جہاں فراقؔ نے اپنی رُباعیوں میں عشقیہ کیفیات کو ایک لطیف پیرایہ میں پیش کیا ہے، وہاں اُس نے اپنی رُباعیوں میں قدرتی مناظر کی جھلکیوں کو بھی اپنایا ہے۔ یہ قدرتی مناظر اور موسمی جھلکیاں بذاتِ خود شاعر کی داخلی کیفیات میں ڈوبی ہوئی ہیں

اگر ہم فراقؔ کی رُباعیوں کی انفرادیت کا تجزیہ کریں تو اس نتیجہ پر پہنچیں گے کہ اس کا ایک سبب ہندی اور سنسکرت سے خوش آیند الفاظ کی کھپت بھی ہے اس قسم کی آمیزش سے یہ ہوا کہ اُردو کے الفاظ کا دامن وسیع ہو گیا اور مفہوم ادا کرنے میں آسانی ہو گئی۔ فراقؔ کی یہ کوشش مستحسن ہے اور اس کی کوشش سے ہماری شاعری ایک خاص رجحان کی طرف رجوع ہو گئی۔ اس نے اپنی رُباعیوں میں سنگیت، روپ، امرت، سمے گات، مانے پوروان رس، سجل، مدھ گگن، کومل، سگندھ، درپن، مدھ ماس، آکاس دیو بیلا، اساوری، ابلھاری، آکاش، گنگا، نھاد، سکھیاں وغیرہ قسم کے الفاظ شامل کر کے یہ بات ثابت کر دکھائی کہ ہندی اور سنسکرت کے شیریں اور عام فہم الفاظ بھی ایک ... انداز اور نئے تیور سے اُردو میں رچائے اور سموئے جا سکتے ہیں۔ اس سے اس مغائرت اور اجنبیت کا رسمی کفر بھی ٹوٹا جو آج تک سنسکرت کے الفاظ سے روا تھا اور ساتھ ساتھ اُردو شاعری کی وسعت پھیلاؤ اور لچک میں بھی اضافہ ہوا۔ لیکن جہاں شیریں، مدھ بھرے اور عام فہم کومل الفاظ رباعیوں میں رچائے گئے وہاں کچھ غیر مانوس اور ثقیل الفاظ بھی ساتھ ساتھ شامل ہو گئے جو اُردو کے بانکپن اور نازک طبعی پر گراں گزرتے ہیں مثلاً رکنپن جینگا، پدگامنی، لوڈ پگ ڈھولی، سندر سکمار گات، دیپ شکھا سی، ناک، ادستھا کشور، میرولنبار وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کے الفاظ کبھی عام فہم زبان کا حصّہ نہیں بن سکتے۔ لیکن تجربہ میں کچھ ایسی بُرائی بھی نہیں ہے۔

اُردو شاعری کا مزاج ہمیشہ یہ رہا ہے کہ اس نے ہمیشہ عام بول چال کی زبان اور الفاظ سے روشنی حاصل کی ہے۔ یہی وجہ ہے (سیاسی تعصب اور تنگ نظری کی بات دوسری ہے) کہ اُردو زبان اور اُردو کلچر سارے ہندوستان اور سارے پاکستان کا مشترک ورثہ اور مشترک کلچر ہے۔ اسی سطح پر سارے ہندوستان میں قومی یک جہتی پیدا ہو سکتی ہے اور اسی سطح پر پاکستان میں بھی۔ ہندوستان میں جو اُردو کشی کا عمل جاری ہے وہ خود ہندو کلچر کے لیے نقصان دہ ہے۔ مشترک زبان اور کلچر مختلف علاقوں کی روحوں کو جوڑتا ہے۔ ایک علاقے کو دوسرے علاقے سے قریب تر لاتا ہے اور برخلاف اس کے مصنوعی کلچر اور غیر عوامی زبان و محاورہ روحوں کو توڑنے کا عمل کرتا ہے۔ مختلف تہذیبی روحوں کو جوڑنے کی خصوصیت صرف و محض اس وقت اُردو زبان اور کلچر میں ملتی ہے۔

اب فراق کی دو رباعیاں سنئے اور دیکھئے کہ اُردو کلچر کے رخساروں کی دھج اور اس کی سج دھج کتنی لطیف، کتنی خوش گوار اور کتنی دلربا ہے ؎

لہراتی سی شفق میں اوشا کا یہ روپ
یہ نرم دمک مکھڑے کی سج دھج یہ بناؤ
تیرا بھی اُڑا اُڑا سا آنچل زرتار
گھونگھٹ سے دور چھنتی ہوئی رخساروں کی دھوپ

دوشیزہ فضا میں لہلہایا ہوا روپ
آئینۂ صبح میں جھلکتا ہوا روپ
یہ نرم نکھار، یہ سجل دھج، یہ سگندھ
اس میں ہے کنوارے پن کا ڈوبا ہوا روپ

دیکھئے دو کلچر کیسے گلے مل کر ایک ہوئے ہیں۔ بالکل قوس قزح کا سا رنگ، الگ الگ بھی اور پھر ایک بھی۔ فراق کے لہجے کا خمیر اسی تہذیبی عمل سے اٹھا ہے۔

اسی عمل امتزاج کو جب فراق آگے بڑھاتا ہے تو وہ اشاریت کا سہارا لیتا ہے تشبیہات سے اس میں جان ڈال دیتا ہے اور اس طرح اسے بہت مؤثر بنا دیتا ہے۔

فن تعمیر میں ایک تتلی کی تصویر بناتے وقت یہ اہتمام اور خیال رکھا جاتا ہے کہ تتلی کے جسم سے یہ بات محسوس نہ ہو کہ یہ خط امتیازی ہے بلکہ اس سے امتزاج کا احساس پیدا ہو۔ فراق کی رباعیوں میں بھی فنی لحاظ سے ایک ایسے ہی امتزاج کا احساس ہوتا ہے۔ فن بہت اہم اور نازک چیز ہے۔ اگر شاعر کے پاس خیالات اچھوتے بھی ہوں لیکن فنی باریکی اور گہرائی نہ ہو تو ایسا شاعر اپنے احساسات کی ترجمانی نہیں کرسکتا اور اسی پھیکے پن کی وجہ سے شاعری بالکل سطحی ہو کر رہ جاتی ہے۔ ٹالسٹائی نے فن کا معیار یہ بتایا ہے کہ وہ اپنے تجربے میں آئے ہوئے تاثرات و احساسات کو اس طرح ظاہر کرے کہ دوسرے آدمی بھی اتنی ہی شدت سے اُسے محسوس کریں اور اُن پر بھی وہی کیفیت طاری ہو جو خود فن کار پر ہوئی تھی۔ فراق کی رباعیوں میں احساسات و تاثرات کا کیفیاتی اثر قاری کے ذہن پر بھی اسی قدر ہوتا ہے جتنا خود فراق نے محسوس کیا ہے۔ محسوسات و مشاہدات کو اپنے وجدان کا جزو بنا کر پھر کچھ کہنا صبر آزما ہے لیکن اسی سے اسلوب میں انفرادیت اور جذبات میں گہرائی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ فن کارانہ پختگی ہمیں فراق کی رباعیوں میں نظر آتی ہے۔ فراق کے اسلوب پر ایک بوجھل فضا، ایک پُرسکون غنودگی، ایک خاموش سرکشی اور مردانہ پن سا پایا جاتا ہے۔ تخیل کی بلند پروازی سے گہرے مشاہدے کے بغیر اسلوب پر سیاہ بادل سے چھا جاتے ہیں جس سے ابہام پیدا ہونے کے باعث کوئی خاص ندرت نہیں رہتی۔ فراق کے اسلوب میں تخیل کے ساتھ گہرے مشاہدے اور تہذیبی رچاؤ کا احساس ہوتا ہے۔

فراق کی رباعیاں چاندنی کی ان پُرنور اور پاکیزہ کرنوں کی طرح ہیں جن سے روح اور جسم دونوں کو آرام اور سکون پہنچتا ہے۔ جب حقیقت کے تار و پود بکھر جاتے ہیں اور انسان اپنی روح میں ایک ہیجان اور اضطراب محسوس کرنے لگتا ہے اور زندگی میں اسے حقیقتوں کی کمی محسوس ہونے لگتی ہے تو فراق کی رباعیاں اپنے شیریں

الفاظ، مدھم اور نیم خوابیدہ بوجھل اسلوب اور خواب صورت امیجیز (Images) کے ساتھ ہماری زندگی میں ایک تازہ جولانی، ایک نئی لہر اور ایک نئی کیفیت بھر دیتی ہیں اور فراقؔ کی رباعیوں کا جمالیاتی انداز اور جمالیاتی کیفیات ایک نئی دنیا، ایک نئے اُفق کی طرف لے جاتے ہیں جو زیادہ خوش گوار، زیادہ پاکیزہ، زیادہ تازہ اور زیادہ دل کش ہے۔

(۱۹۴۹ء)

مجاز کی شاعری

(۱)

آج کا شاعر دُو دنیاؤں کے درمیان کھڑا ہے۔ ایک دُنیا اس کی اپنی داخلی دُنیا ہے جو اسے اقتضائے شباب کی بنا پر رومان کی طرف کھینچتی ہے اور دوسری دُنیا اس کا وہ معاشرہ ہے جہاں چاروں طرف پھیلی ہوئی ناانصافیاں، ظلم کی چکی میں پستی ہوئی آدمیت، رہبری کے پردے میں جنگِ زرگری، ذہنِ انسانی پر رینگتے ہوئے اوہام کی عفریت اسے بغاوت پر اُکساتے ہیں۔ ان دُو دنیاؤں کے درمیان کش مکش کا یہی دھارا ہمیں اس دَور کے ہر شاعر کے ہاں ملتا ہے۔ کسی کے ہاں یہ عمل صرف 'رومانی' بن جاتا ہے۔ کہیں صرف 'انقلابی' اور کہیں دونوں کا امتزاج۔ لیکن سماجی تقاضوں کے باوجود آج کے شاعر کا مزاج بُنیادی طور پر رومانی مزاج ہے۔ جب اس کا قلم رومان بھری کیفیات کا نغمہ چھیڑتا ہے تو اس کی شاعری میں سچے احساسات اور گہری داخلیت پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن جب وہ محض 'انقلاب' کا نغمہ چھیڑتا ہے تو اس کی حیثیت ایک ایسے تماشائی کی سی ہو جاتی ہے جو دُور سے کھڑا سب کچھ دیکھ رہا ہے۔ نہ اس آگ میں کودا ہے اور نہ اس میں کودنے کا خواہش مند ہے۔ اسی لئے جب کبھی اسے انقلاب کے گیت گانے پڑتے ہیں اور بزمِ دلبراں کے نغموں کو خیرباد کہنا پڑتا ہے تو خون، طوفان، گھن گرج اور توپوں کی لرزہ

خیز یورش کے احوال سے اس کے ہاں سطحیت اور سپاٹ پن پیدا ہو جاتا ہے، یہ شاعری ذرا دیر کے لئے سننے والوں میں ڈرانے والی حرارت سی ضرور پیدا کر دیتی ہے، بالکل ایسے جیسے مائیں روتے بچوں کو ڈرا کر چپ کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔ جب تک انقلابی شاعری کا خمیر خود شاعر کے اندر سے نہ اٹھے گا، انقلابی شاعری اسی طرح نعرہ بازی رہے گی۔ یہ بات کہہ کر میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ جب کوئی تصور کسی شاعر کی شخصیت کا جزو بن کر اس کے خون میں گردش کرنے لگتا ہے تو از خود شاعر کی تخلیقات میں ایک اثر انگیز قوت کے ساتھ ظاہر ہونے لگتا ہے۔ انقلابی شاعری توپوں کی لرزہ خیز یورشوں کے بیان سے انقلابی نہیں بنتی بلکہ تخلیقی اثر انگیزی اسے 'انقلابی' بناتی ہے۔ فن اپنے علاوہ بھی دوسرے مقاصد کی خدمت کر سکتا ہے لیکن فن کے لیے ضروری ہے کہ وہ ان مقاصد اور رجحانات سے خود واقف نہ ہو۔ سی ڈے لیوس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ یہ میرا اپنا تجربہ ہے کہ میں نے کسی نظم میں کوئی ذاتی تجربہ بیان کیا لیکن بعد میں اکثر مجھے اس میں سیاسی اہمیت نظر آئی حالانکہ جب میں نے اسے لکھا تھا تو میں اس سے بالکل بے خبر تھا۔ لیوس کے ہاں جو تخلیقی عمل ہوا وہ یہ تھا کہ سیاسی و معاشرتی عوامل شاعر کا ذاتی تجربہ بن کر شاعری میں آئے اور اس طور پر آئے کہ خود شاعر بھی ان سے ناواقف تھا۔ فن کے لیے مقاصد و رجحانات سے واقف نہ ہونے کے معنی بھی یہی ہیں۔ تخلیقی عمل ان سب چیزوں کو گھلا ملا کر اس طور پر ایک کر دیتا ہے کہ من و تو کے سارے رشتے ختم ہو جاتے ہیں۔ ہمارے دور کی انقلابی شاعری میں یہ عمل ایک باہر کا اوپری عمل ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے اچھے شاعر کا معیار یہ قائم کیا ہے کہ "جہاں اُسے باخبر رہنا چاہیئے وہ بے خبر رہتا ہے اور جہاں اسے بے خبر رہنا چاہیئے وہاں باخبر رہتا ہے۔" ہمارے دور کی انقلابی شاعری کا المیہ بھی یہی ہے کہ جہاں اسے بے خبر رہنا چاہیئے وہاں وہ حد درجہ 'باخبر' رہتی ہے۔

شعر کی تاریخ میں جب جب ذاتی تجربوں اور احساسات کو نظر انداز کیا گیا ہے اور باخبر رہ کر، جہاں بے خبر رہنا چاہیئے تھا، شعر گوئی کی کوشش کی گئی ہے شاعری وقتی طور پر ہل چل مچانے کے باوجود اوندھے منھ آگری ہے۔ ایسی شاعری صرف سننے کے لیے ہوتی ہے، پڑھنے کے لیے نہیں۔ خود شاعر کے لیے یہ بڑا صبر آزما وقت ہوتا ہے۔ اگر وہ اپنی دُنیا کی باتیں کرے تو یہ عمل اس کی نامقبولیت کا موجب بنتا ہے اور اگر وہ زمانہ کے اوپری تقاضے پورا کرے تو خود اپنی موت کے محضر پر دستخط کرتا ہے۔ ایک طرف سہل الحصول شہرت ہے اور دوسری طرف تخلیقی جانکاہی اکثر شاعر پہلے راستے کو ترجیح دیتے ہیں اور یہ وہ لوگ ہیں جو زمانے کے ساتھ بہتے ہیں اور زمانے کے ساتھ ڈوب جاتے ہیں۔ لیکن وہ شاعر جو اپنے ذاتی تجربوں کو اپنے سینے سے لگائے رکھتے ہیں اور اپنے محسوسات کو شاعری میں سموتے ہیں اور ہر خارجی عمل کو داخلی عمل میں گھُلا ملا کر اور اس سے بے خبر ہو کر تخلیق کرتے ہیں وقتی طور پر نامقبول ہونے کے باوجود مستقبل ان کا ہوتا ہے۔ شاعر کا ذاتی تجربہ اور احساس خلا میں پیدا نہیں ہوتے بلکہ زمانہ اور اس کے سارے واقعات و عوامل پوری قوت کے ساتھ اس میں موجود ہوتے ہیں۔ لیکن یہ موجودگی ایسی نہیں ہے کہ اوپر سے کوئی چیز چڑھا دی گئی ہو جیسے تکئے پر غلاف بلکہ یہ سب مل کر ایک وحدت بن جاتے ہیں اور شاعرانہ طرزِ احساس کو جنم دیتے ہیں۔ اور جب یہ طرزِ احساس لفظوں کے ذریعہ ظاہر ہوتا ہے تو احساس میں گہرائی، اظہار میں تہ داری اور فکر میں جادو اثری پیدا ہو جاتی ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ سدا بہار پھولوں نے چاروں طرف خوشبو پھیلا دی ہے۔ خارجی دُنیا کے سارے عوامل اور واقعات شاعری میں اسی طور اور اسی سطح پر ظاہر ہو سکتے ہیں۔ شاعرانہ ہستی اور انسانی ہستی دو مختلف اور متبائن چیزیں نہیں ہیں۔ انسانی ہستی شاعرانہ ہستی کی محرک ہوتی ہے اور اسی لیے ایسی شاعرانہ

شخصیت جوان دونوں کے امتزاج سے بنی ہو شاعرانہ زندگی کو نئی بصیرتیں عطا کرتی ہے۔ رُوحِ عصر کے بغیر کوئی شاعر زندہ شاعر نہیں بن سکتا۔ جب تک زمانہ اور اس کی رُوح شاعری میں تجربہ بن کر ظاہر نہیں ہوگی شاعری یا تو ڈھول ڈھپا بن کر رہ جائے گی یا پھر صرف محض روایتی شاعری ــــ چبائے ہوئے لقموں کو چبانے والی شاعری۔ اگر شاعری جیسے عظیم فن سے صرف پروپیگنڈے کا کام لیا جائے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ہم نے شاعری کو پمفلٹ بازی اور لاؤڈ سپیکر کے پاتال میں اُتار دیا ہے۔ شاعر معاشرے سے چیزیں نہیں لیتا بلکہ چیزوں کے ردِّعمل اور تاثرات حاصل کر کے انہیں تجربہ کی شکل دیتا ہے اور جب شاعر یہ ردِّعمل یہ تاثرات ذاتی تجربہ بنا کر معاشرے کو واپس کرتا ہے تو معاشرہ اس تخلیقی عمل کو اپنی موجودہ شکل میں صرف اسی لئے قبول کرتا ہے کہ وہ اس عمل میں اپنے گونگے احساسات جذبات و خیالات کو بولتے ہوئے سنتا ہے۔ یہی وہ عمل ہے جو ایک تخلیق کو کسی معاشرے کی روح کا اظہار بنا دیتا ہے اور ہر بڑا شاعر اپنے دور کا نمائندہ اور اپنے معاشرے کی رُوح کی آواز بن جاتا ہے۔ حافظ، سعدی، غالب، اقبال اور ایلیٹ اسی لئے بڑے انقلابی شاعر ہیں کہ وہ اپنے دور کی رُوح کی آواز ہیں ــــ وہ رُوح جو نہ صرف اُن کے اپنے دور میں بولتی سنائی دیتی ہے بلکہ آنے والے دور میں بھی۔ شاعر ایک بے حس، نافہم عامی کی طرح نہیں ہوتا بلکہ وہ معاشرے کی ایک ننھی سی اقلیت کا ایک ذہین فرد ہوتا ہے جس کے کان ہر سرگوشی کو پوری طرح سُن لیتے ہیں جس کی آنکھیں کہر اور بادلوں کے پار دیکھ لیتی ہیں اور جس کا ذہن زمان و مکان کی حدود پھلانگ کر آفاقیت سے مل جاتا ہے۔ شعر کی یہی وہ قوّت ہے جو معاشرے کو نئے خیالات، نئے محسوسات، دیکھنے کے نئے طریقے اور سوچنے کے نئے زاویے عطا کرتی ہے۔ اس سطح پر شاعری کی قدر و قیمت، خواہ سائنس کتنی بھی ترقی کر جائے، باقی رہے گی۔

(۴)

اس معیار پر اگر ہم نئی شاعری کا جائزہ لیں تو انقلابی شاعری کا وجود ہمیں فضا میں تحلیل ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ مجازؔ نے بھی چونکہ (اپنی شاعری کے ایک حصہ میں) 'مرد انقلابی' کہلانے کی خاطر اس مقبول تصوّر کو قبول کر لیا ہے اس کی شاعری بھی اسی دلدل میں پھنس گئی ہے۔ مجازؔ کی اس نوع کی شاعری میں ہمیں ایک بے دلی' ایک بے تعلقی سا احساس ہوتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے گویا مجازؔ آواز بدل کر بول رہا ہے۔ مجازؔ اور دوسرے 'انقلابی' شاعروں کی طرح خون کا ذکر کرکے یہ سمجھ لیتا ہے کہ اس نے انسانیت کی بڑی خدمت انجام دی ہے اور ترقی پسند قوتوں کا ساتھ دے کر عظیم انقلابی شاعری کو جنم دیا ہے۔ سچ تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ لفظ 'خون' کے اس ورد' اس تکرار نے خون کے تصوّر کی ہیبت ناکی کو اتنا کم کر دیا کہ ۱۹۴۷ء میں اس ملک میں بسنے والی قوموں نے آپس میں خوب دل کھول کر خون کی ہولی کھیلی اور اسے انسانیت اور مذہب کی عظیم خدمت سمجھا۔ یہی وہ خون ہے جس کی ارزانی نے ہندو مسلم فسادات کے ایسے شرمناک اور انسانیت سوز جلوے دکھائے کہ آج تک انسانیت پلو لیے ایک کونے میں کھڑی رو رہی ہے۔ اس عظیم خونی (انقلابی) شاعری کا نمونہ ملاحظہ فرمائیے۔

خون کی بُو لے کے جنگل سے ہوائیں آئیں گی
خون ہی خون ہوگا نگاہیں جس طرف بھی جائیں گی

جھونپڑوں میں خون' محل میں خون' شبستانوں میں خون
دشت میں خون' وادیوں میں خون' بیابانوں میں خون
پُرسکون صحرا میں خون' بے تاب دریاؤں میں خون
دیر میں خون' مسجدوں میں خون' کلیساؤں میں خون

خون سے رنگین فضائے بوستاں ہو جائے گی
نرگس مخمور چشم خوں فشاں ہو جائے گی

انقلاب کا یہ تصور (چار شعروں میں سولہ دفعہ خون کا ذکر) دراصل اس ذہنی تعیش پسندی کا نتیجہ ہے جس میں بے کسی، بے چارگی اور لاچاری کے بعد عملی قویٰ اضمحل ہو جاتے ہیں اور شاعری ایک قسم کی ذہنی تخریب پسندی بن جاتی ہے۔ یہ ایک ایسی ذہنی بیماری ہے جس کا جلوہ ہم ۱۹۴۷ء میں دیکھ چکے ہیں اور جسے اس برصغیر پاک و ہند میں بسنے والی دو قومیں قومی عصبیت، قومی غرور اور جھوٹی خود داری کی شکل میں آج تک بھگت رہی ہیں۔ اگر یہ بات درست ہے کہ شاعری کا اثر معاشرے کے ذہن پر پڑتا ہے تو اس انقلابی (خونی) شاعری کا یہی تخریب پسندانہ اثر ہمارے معاشرے پر پڑا ہے۔ یہاں اس دور کے وہ سارے چھوٹے بڑے شاعر ذمّہ دار ہیں جنہوں نے خون کے اس تصور کو عام کر کے خون کی ہولی کھیلنے پر پورے معاشرے کو تیار کر کے ہمیں اتنا اندھا کر دیا تھا کہ سوچنے سمجھنے کی ساری قوتیں سلب ہو گئی تھیں اور آج تک اسی طرح سلب ہیں۔ انقلابی شاعری کے اس تصور میں نہ کوئی صحت مند عنصر ہے اور نہ کوئی مثبت پہلو۔ یہ نفی سے شروع ہوتا ہے و نفی پر ختم ہوتا ہے۔ معاشرے کے منھ پر تھوک کر اس کی جھوٹی خود داری کو للکارتا ہے تاکہ وہ بھی اس عمل کو آگے بڑھائے۔ یہ شاعری انسانی نفسیات سے مکمل بے خبری کا واضح ثبوت ہے۔ اب ان چار اشعار کو جو میں نے اوپر نقل کئے ہیں دوبارہ پڑھئے اور دیکھئے کہ یہ کیا کہہ رہے ہیں اور کس چیز پر اکسا رہے ہیں؟ اس تخریب پسندانہ شاعری کے نمونے کم و بیش اس دور کے ہر شاعر کے ہاں ملیں گے، خواہ وہ حضرت جوش ملیح آبادی ہوں، سردار جعفری، مخدوم محی الدین ہوں یا ساحر، نیاز، کیفی اور علی جواد زیدی ہوں۔ یہ شاعری اس اندھی جذبات پرستی کا نفسیاتی اظہار ہے جس نے ہندو، مسلم، سکھ سب کو جذباتی

دلدل میں دھانس کر اس تو رانداکر دیا کہ آج تک ان کی بینائی واپس نہ آسکی۔

(۳)

یہ مجاز کی شاعری کا وہ پہلو ہے جہاں وہ ہمیں آواز بدل کر بولتا ہوا سنائی دیتا ہے۔ لیکن وہ حقیقی مجاز جس سے مجھے پیار ہے' جس کی شاعرانہ لے دلوں کو گرماتی ہے' اس وقت دکھائی دیتا ہے جب وہ اپنی شاعری میں اس کش مکش کا اظہار کرتا ہے جو اس کے اندر ایک ہل چل مچائے ہوئے ہے۔ جہاں سماج اور اس کی اپنی خواہشات ایک دوسرے سے برسرپیکار ہیں۔ جہاں قوت انتخاب جواب دے چکی ہے' تذبذب نے ڈیرہ ڈال دیا ہے اور راستے گم ہو گئے ہیں۔ اس نوع کی شاعری کی سب سے اچھی مثال مجاز کی نظم "آوارہ" ہے۔ یہ نظم اس دور کے نوجوان کی رُوح کا اظہار ہے۔ اس میں سماجی عوامل اور رومانی طرز فکر غنائیت میں مل کر ایک وحدت بن گئے ہیں۔ ایک طرف حسن کی پکار اور دوسری طرف غلامی کی زنجیریں۔ ایک طرف ناساز گار ماحول اور دوسری طرف قدم قدم پر پھیلی ہوئی ناانصافیاں۔ لیکن انقلاب لانے کی نہ قوت ہے اور نہ اسباب مہیا ہیں۔ اس لیے کیا کروں' کا فطری سوال ذہن میں اُبھرتا ہے۔ غم دل اور وحشت دل ان مسائل کی جھلسا دینے والی آگ کا لازمی نتیجہ ہیں۔ کش مکش و تذبذب اندھے کنوئیں کی تنہائی' زندگی کا تضاد' منزل کی بے نشانی اور پھر ان سے پیدا ہونے والی غمناک وحشت اس نظم میں رومانوی طرز احساس اور غنائیت کے ساتھ مل کر اس دور کی رُوح کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے۔ اب اس نظم کے مزاج کا مجاز کی انقلابی شاعری سے مقابلہ کیجیے تو اچھی اور بُری شاعری کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔

مجاز بنیادی طور پر رومانی شاعر ہے۔ غنائیت اس کی شاعری کا ایک ایسا وصف خاص ہے جو اس کے احساس اس کے لہجے اور اظہار کو اپنے دوسرے ہم عصر شعرا سے ممتاز کر دیتا ہے۔ جاناں اور غم جاناں اور اس سے متعلقہ ساری لطافتیں اس

کی فکر اور احساس کا مرکز ہیں۔ اور جب کبھی بزمِ دلبراں کی نغمہ خوانی چھوڑ کر اسے غمِ دوراں کی بات کہنی پڑتی ہے تو جدائی کے احساس کی رچاوٹ اس کے لہجہ میں ایک ایسا ٹھہراؤ پیدا کر دیتی ہے کہ اس یاسیت میں بھی ایک دل کش مٹھاس پیدا ہو جاتی ہے۔

کچھ تجھ کو خبر ہے ہم کیا کیا اے شورشِ دوراں بھول گئے
وہ زلفِ پریشاں بھول گئے، وہ دیدۂ گریاں بھول گئے

اب وہ تہیہ کرتا ہے کہ غمِ دوراں کے گیت ہی گائے گا۔ ذرا اہتمام ملاحظہ ہو۔ اس عمل میں وہی اہتمام ہے جو پرانا شرابی شراب چھوڑنے کی کوشش میں کرتا ہے۔

یہ جا کر کوئی بزمِ خوباں میں کہہ دو — کہ اب درخورِ بزمِ خوباں نہیں ہیں
مبارک تمہیں قصر و ایواں تمہارے — وہ دلدادۂ قصر و ایواں نہیں ہیں

لیکن شراب کے رسیا سے شراب کب چھٹتی ہے۔ یہ عمل تو اس کی فطرت کے خلاف ہے اور جب کچھ عرصہ تک اس پر عمل بھی کرتا ہے تو وہ نغمہ سے ہی تنگ آ جاتا ہے۔

کوئی نغمہ تو کیا اب مجھ سے میرا ساز بھی لے لے — جو گانا چاہتا ہوں آہ وہ میں گا نہیں سکتا

اور بار بار یہ خواہش ظاہر کرتا ہے۔

ابھی رہنے دے کچھ دن لطفِ نغمہ مستیِ صہبا — ابھی یہ ساز رہنے دے ابھی یہ جام رہنے دے

اور آخر کار خود ہی اعتراف کر لیتا ہے۔

سچ تو یہ ہے مجاز کی دنیا — حسن اور عشق کے سوا کیا ہے

یہی اس کی اصل دنیا ہے اور یہیں اس کی شاعری اپنے پورے نکھار پر نظر آتی ہے۔ وہ انقلاب کا اس لیے حامی ہے کہ اسے ناموسِ نگارانِ جہاں کا پاس ہے اسے حرم کے پاسبانوں سے اس لیے شکایت ہے کہ انہوں نے وہ حدیں کھینچ رکھی ہیں کہ بن مجرم بنے پیغام بھی پہنچا نہیں سکتا۔ اس کی رومانی شاعری میں زندگی

اُبلتی محسوس ہوتی ہے۔ زندگی کا نشہ اس کی شاعری میں ایسا رسا بسا ہے جیسے پھول میں خوشبو۔ اس کی شاعری میں کہیں بھی تھکن، اُڑھا دینے والی یاسیت نہیں ہے۔ یاس بھی زندگی کا ایک زندہ پہلو بن کر سامنے آتی ہے۔

اختر شیرانی کی رومانی شاعری کا اثر کم یا زیادہ اس دور کے ہر شاعر پر پڑا ہے۔ یہ اثر ہمیں میراجی، راشد، فیض کے ہاں بھی نظر آتا ہے اور مجاز کے ہاں بھی۔ لیکن اختر شیرانی کے عرشی عشق کے بجائے مجاز کا عشق ارضی ہے۔

اس زمیں کو تو آسماں نہ بنا — اس زمیں کو زمیں ہی رہنے دے

یہی ارضیت اس کی شاعری میں حقیقی زندگی کی حرارت پیدا کر کے اسے ہمارے دلوں کی ترجمان بنا دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اختر شیرانی کے بعد مجاز نوجوانوں کا سب سے محبوب شاعر رہا ہے۔ اس کے لہجے میں فیض کی رومانی شاعری کا سا زنانہ پن نہیں ملتا بلکہ اس کا عشق اور اس کا اظہار اور لہجہ مردانہ ہے۔ اس کے ہاں نظم غزل دونوں کے لہجے مل کر ایک چیز بن گئے ہیں۔ اس کی غزل اور نظم میں مزاج کا کوئی فرق نہیں ہے۔ یہ فرق آپ کو سوائے مجاز کے اس دور کے ہر شاعر میں ملے گا۔ اسی چیز نے مجاز کے ہاں زبان و بیان کی پختگی، فکر و احساس پر اظہار کی سہولت اور خیال کو واضح طور پر پیش کرنے کی صلاحیت پیدا کی ہے۔ مجاز کی آواز اردو شاعری کی روایت سے ہم آہنگ بھی ہے اور اس سے الگ بھی۔

تم مجاز دیوانے مصلحت سے بیگانے — ورنہ ہم بنا لیتے تم کو راز داں اپنا

جب بھی آنکھیں ملیں ان آنکھوں سے — دل نے دل کا مزاج پوچھا ہے

اُف وہ وارفتگی شوق میں ایک وہم لطیف — کپکپاتے ہوئے ہونٹوں پہ نظر آج کی رات

"ربط شکستہ" کے چار دن شعر دیکھئے ؎

اس نے جب کہا مجھ سے گیت اک سنا دو نا — سرد ہے فضا دل کی آگ تم لگا دو نا

کیا حسین تیور تھے کیا لطیف لہجہ تھا
آرزو تھی حسرت تھی حکم تھا تقاضا تھا

گنگنا کے مستی میں ساز لے لیا میں نے
چھیڑ ہی دیا آخر نغمۂ وفا میں نے

یاس کا دھواں اٹھا ہر نوائے خستہ سے
آہ کی صدا نکلی بربطِ شکستہ سے

یا اسی طرح اس کی دوسری نظم "نوجوان خاتون سے" "شہر نگار" "مادام" "آج بھی" "مجھے جانا ہے اک دن" "نورا" "ان کا جشنِ سالگرہ" "آج کی رات" وغیرہ اسی مزاج کی حامل ہیں جہاں غزل کی روایت نظم کے مزاج میں ایک نیا ڈھنگ نئی چھب پیدا کر رہی ہے۔ مجاز کی نظموں کی سادگی اردو غزل کی سادگی کا مزاج رکھتی ہے اور اشاریت، رمزیت اور لہجہ کا توازن اور ٹھہراؤ اس میں اثر انگیزی کا اضافہ کرتا ہے۔ فارسی الفاظ و تراکیب ایسے جماؤ اور سلیقے سے آتے ہیں کہ شعر کی سادگی برقرار رہتی ہے۔

مجاز نے جوش، اقبال اور اختر شیرانی سے بہت اثر قبول کیا ہے۔ مجاز کی شاعری میں ان اثرات کی تلاش اور شعری تصرف ایک دل چسپ مطالعہ ہے۔ جوش اور اقبال خصوصاً مجاز کی شاعری پر غیر معمولی طور پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ الفاظ کی موزونیت، تشبیہات کی ندرت، فنی رکھ رکھاؤ مجاز کی شاعری کی اہم خصوصیت ہے۔ اس کے اشعار میں جھول نہیں ملتا۔ اس کی نظموں میں کہیں کونے نہیں نکلتے۔ ساری نظم میں یکساں فنی رکھ رکھاؤ ملتا ہے۔ جن شاعروں میں دوسرے شعرا کا رنگ ڈھنگ اپنانے کا سلیقہ ہوتا ہے وہ شاعر بڑی صلاحیتوں کے مالک ہوتے ہیں۔ وہ روایت سے بھی اسی قدر فائدہ اٹھاتے ہیں جس قدر دوسرے ذاتی تجربوں سے۔ مجاز میں یہ صلاحیت موجود ہے۔ ایسے شاعر ان شعرا کی فہرست میں آتے ہیں جو شعر کی تاریخ میں وہ سب کچھ ایک نسل میں پیدا کر دینا نہیں چاہتے صدیوں میں شعر کی تاریخ اور شاعروں کی نسل پیدا کرتی ہے۔ روایت کے اسی

احترام نے مجاز کی شاعری میں غنائیت کو جنم دیا ہے۔ غنائیت بڑی شاعری کا جزوِ غالب ہوتی ہے اور یہ اس وقت جنم لیتی ہے جب شاعر کے محسوسات، تجربات داخلی تقاضے اور تاثرات وجدان کی بھٹی میں پک کر کندن بن جاتے ہیں۔ غنائیت الفاظ کے ہیر پھیر یا الفاظ کی موسیقارانہ وصوتی ترتیب سے پیدا نہیں ہوتی۔ اگر ایسا ہوتا تو حفیظ جالندھری کی موسیقارانہ شاعری سب سے زیادہ کامیاب غنائی شاعری ہوتی۔ غنائی شاعری شاعرانہ طرزِ احساس کی ایک ایسی ترتیب سے پیدا ہوتی ہے۔ جہاں الفاظ احساس کی صحیح تصویر پیش کرتے ہیں۔ غنائی شاعری چند ذاتی محدود تجربات پر قائم نہیں کی جا سکتی۔ اس میں تجربہ کی دُنیا، ذوقِ جمال، ٹوٹے احساس کو سمیٹنے کا شعور، علامتوں کا سہارا لے کر اظہار کا مُنھ دیکھتے ہیں۔ مجاز کے ہاں غنائیت کا نکھار موجود ہے لیکن یہ ابتدا ہے اور اسے تکمیل تک پہنچنے کے لیے بہت سی منزلوں کو سر کرنا ہے۔ مجھے مجاز کے ہاں ہمیشہ بڑی شاعری کا سایہ نظر آیا ہے لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ناکامیوں سے شکستہ ہو کر مجاز ایک جگہ رُک گیا ہے اور اب لطیفوں کے ذریعہ رونقِ انجمن یار بن کر اپنی موت کا انتظار کر رہا ہے۔ یہ مجاز اور اُردو شاعری دونوں کا المیہ ہے۔

(۱۹۵۰ء)

میراجی کو سمجھنے کے لیے

میراجی مر گئے۔ اِنّا للہ وانّا الیہ راجعون ۞ میراجی بڑے گناہ گار آدمی تھے۔ اللہ ان کی مغفرت فرمائے ــــ میراجی اگر اور بے کسی اور بے بسی کی حالت میں نہ ہوتے تو ہماری ہمدردیاں اُن کے ساتھ اور بڑھ گئی ہوتیں۔ اُن کا حُلیہ ــــ لمبی لمبی لٹیں، سردی گرمی اوورکوٹ کا استعمال، ہاتھ میں لپٹے ہوئے تین گولے، گندے کپڑے، جسم سے بدبو کا بھبکا، شراب نوشی کی کثرت، میراجی کا میرا سین کو دیکھ کر ایشیائی روایت کے عین مطابق پہلی نظر میں عاشق ہو جانا اور زندگی بھر تصور ہی تصور میں عشق کرنا اور ناکامیوں سے کام لینا[۱] ــــ یہ اور بہت سی چیزیں ایسی تھیں کہ میراجی نے خود کو افسانہ بنا لیا اور یار لوگوں نے ان قصہ کہانیوں کو زیبِ داستاں کے لیے خوب بڑھا چڑھا کر پیش کیا۔ یہ داستان اتنی بڑھی اور اس کا چرچا اتنا عام ہوا کہ جس نے میراجی پر کچھ لکھا، خواہ وہ اُن کا دوست تھا یا شاگرد۔ مداح تھا یا کرم فرما، انہی باتوں پر زور دیا۔ پھر اس حلیے اور ان باتوں پر زور دے کر جب اُن کی آزاد نظموں

---

[۱] میراجی کو افسانوی ناکامی کا تصور بہت عزیز تھا، جس شاعر کے یہاں یہ تصور ملا اسے خاص طور پر اجاگر کیا۔ "وٹمن (امریکی شاعر) نے تمام عمر شادی نہیں کی اور اس کی وجہ بھی یہی افسانوی ناکامی قرار دی جاسکتی ہے۔" مشرق و مغرب کے نغمے صہ ۵۴ "ہائنے (جرمن شاعر) کی شخصیت کا انسانی پہلو تو اپنے اس ناکام افسانۂ محبت کی تلخی کے اثرات سے عہدہ برآ ہو گیا ....." ایضاً صہ ۶۱

کو دیکھا، جن کے مصرعے میراجی کی لٹوں کی طرح منتشر تھے تو وہ وہاں بھی یہی پیالا وہی تین گولے اور وہی بغیر جیب کی پتلون نظر آنے لگی۔ سنئے ادب میں میراجی روا کی ہیں جن کا ہر شخص نے بساط بھر نفسیاتی تجزیہ کیا۔ اس تجزیہ نے میراجی کو عجیب ذہنی بہروپ دے کر افسانہ تو ضرور بنا دیا لیکن اُن کی روح کا تخلیقی سفر ان کی اپنی ذات کے عرفان کا مسئلہ اور اس سلسلے کی ہزاروں چھوٹی بڑی نفسیاتی الجھنیں (حالانکہ میراجی نفسیاتی الجھنوں ہی کا شاعر ہے) ہماری نظروں سے اوجھل ہو گئیں۔ میراجی کی زندگی میں سب سے تلخ "حقیقت جو ہمیں دکھائی دیتی ہے وہ اُن کی بدنصیبی ہے ایسے بدنصیب انسان جن کی ذہانت میں عظمت کا جوہر موجود ہو خاص طور پر لوگوں کی توجہ کا مرکز بن جاتے ہیں۔ اُن کی شخصیت ایک حکایت بن جاتی ہے۔ اُن کی زندگی کے اردگرد روایات کا جال تن جاتا ہے اور اس حکایت اور ان روایات کی ہر کوئی من مانی شرح کرنے پر اُتر آتا ہے[1]۔ "میراجی" سے متعلق آج تک جو کچھ لکھا گیا اس میں زیادہ تر مواد جانب داری سے آلودہ ہے۔ اسے یا تو ایسے سوریخ لکھا، اور نقاد لکھے جن کے لیے اس کی ذات اور اس کے حالات میں بہت زیادہ اپیل تھی اور اسے اُنھوں نے اندھا دھند سراہا یا دوسری طرف ایسے لوگ تھے جو تنگ نظری اور محدود ذہنیت کے باعث اُسے پسند کرنے ہی کے قابل نہ تھے[2]۔ اگر یہ تجزیہ میراجی کی شاعری کے لیے استعمال ہوا تھا تو یہاں دوہرا کام کرنے کی ضرورت تھی۔ میراجی کی تخلیق سے میراجی کی طرف سفر کیا جاتا اور پھر اسی کے ساتھ فوراً سفر واپسی یعنی 'میراجی' سے پھر تخلیق کی طرف۔ لیکن میراجی نے کہا تھا کہ "شاعر کے نام کی طرف نہیں بلکہ کام کی طرف دیکھا جائے[3]" جبکہ یہاں

[1] یہ الفاظ میراجی نے ایڈگر ایلن پو کے بارے میں لکھے تھے۔ "مشرق و مغرب کے نغمے" صفحہ ۲۲۹

[2] ایضاً صفحہ ۲۳۱

[3] دیباچہ "اس نظم میں" صفحہ ۱۱۔ میراجی

عمل بالکل اُلٹا ہوا یعنی میراجی سے تخلیق کی طرف اور پھر تخلیق سے میراجی کی طرف اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ میراجی کے مرنے کے بعد جو مضامین شائع ہوئے یا ان کی زندگی میں جو کچھ لکھا گیا ان میں خاکے تو بہت دل چسپ، چٹپٹے اور مزیدار ہیں لیکن کوئی مضمون بھی ایسا نہیں ہے جو میراجی کی تخلیق اور فن کو بھی قاری کے سامنے اسی دل چسپی سے پیش کر سکے۔ ان مطالعوں میں لتوں، گولوں، دربے جیب کی پتلون پر تو زور ہے لیکن اندر کا حال..... ؟ یہ تو خدا ہی بہتر جانتا ہے۔

"کوئی اسے شرابی کہتا ہے۔ کوئی اعصابی مریض۔ کوئی اذیت پرست اور کوئی جنسی لحاظ سے ناکارہ ثابت کرتا ہے اور ان رنگا رنگ خیال آرائیوں کی وجہ سے اصلیت پر ایسے پردے پڑ گئے ہیں کہ اٹھائے نہیں بنتا۔"[۱]

یہ الفاظ میراجی نے ایڈگر ایلن پو کے بارے میں لکھے تھے اور آج یہی الفاظ مَیں میراجی کے بارے میں لکھ کر سوچ رہا ہوں کہ خیال کی سطح پر زمان و مکان کے فاصلے کس قدر جلد مٹ جاتے ہیں۔

سوال یہ ہے کہ کیا میراجی نے یہ حلیہ اس لیے بنایا تھا کہ وہ افسانہ بن کر مشہور ہو جانا چاہتے تھے؟ یہ ساری غلاظت اپنے اوپر اس لیے ڈال رکھی تھی کہ دُنیا کے دل میں رحم و ہمدردی کے جذبات پیدا کرنے میں کامیاب ہو سکیں؟ لوگ رحم کھا کر ان کی طرف دیکھیں اور بے چارے کے لفظ کے ساتھ ترس کے جذبے کا اظہار کریں۔ کیا وہ ایسی زندگی بسر نہیں کر سکتے تھے جو لوگ عام طور پر بسر کرتے ہیں؟ ایک اوسط درجہ کا ذریعۂ معاش، کرائے کا چھوٹا سا مکان۔ ایک بیوی جسے میراجی کے نام سے پکارا جاتا جیسے ثناء اللہ ڈار نے خود کو میراجی کے نام سے پکارنا شروع

---

[۱] مشرق و مغرب کے نغمے صفحہ ۲۳

کر دیا تھا اور ڈو چار چھ بچے۔ استمنا بالید کی کیا ضرورت تھی؟ پھر کیا وہ ایسی شاعری نہیں کر سکتے تھے جو عام فہم ہو۔ جس میں کامیاب ہونے کی لپک فیض کی شاعری کی طرح ہو؟ یہ آخر میراجی کو کیا ہوا تھا؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ میراجی کی شاعری سماج کے ایک ایسے ذہن کی ترجمانی کرتی ہے جسے پیش کرنے کے لیے 'افسانوی ناکامی' کے ساتھ ثناء اللہ ڈار کے لیے میراجی کا بہروپ لینا ضروری تھا؟۔۔۔ اب تو خیر سے میراجی مر گئے ہیں۔ اُن کے جسم کی بُو ہماری ناک کے بالوں کو نہیں جلائے گی۔ اُن کے تین گولے اب ہمارے سامنے نہیں اچھلیں گے۔ اُن کا اوور کوٹ اخترالایمان کے توسط سے کسی چوکیدار کو مل گیا ہوگا اور وہ اُسے پہن کر رات کی تاریکی میں جاگتے رہنا کی آواز لگا رہا ہوگا۔ پھر اب تک ان کی لٹیں بھی جسم پر نہ رہی ہوں گی۔ ممکن ہے قبر میں جا کر منکر نکیر کے سمجھانے بجھانے سے میراجی نے استمنا بالید کا عمل بھی ترک کر دیا ہو اور یہ بھی ممکن ہے کہ شراب ترک کر کے ڈاکٹر کی ہدایت کے مطابق چٹپٹی چاٹ کے بجائے وہ اب مکمل پرہیز کر رہے ہوں۔ اس لیے اب ہمیں زیادہ معروضی انداز نظر کے ساتھ اُن کی شاعری کا تجزیہ کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ آئیے دیکھیں میراجی ہم سے کیا کہہ رہے ہیں۔

"اکثریت کے لیے اگر میری باتیں اجنبیت لئے ہوں تو اس میں تعجب ہی کیا ہے؟ میں اگر چاہوں کہ نظمیں لکھنے کے بجائے آسانی اور آسائش کی زندگی بسر کروں۔ گھر بار بسالوں بیوی مہیا کروں۔ بچے پیدا کروں تو مجھے وقت کے ڈو گھیروں سے نکلنا پڑے گا۔ مگر اکثریت چاہے کہ اپنے بیوی بچوں اور گھر بار کی دلکشی سے ہٹ کر میری نظموں کو آسانی اور آسائش سے سمجھ سکے تو اسے تین گھیروں کی حدبندی دور کرنا ہوگی۔ اکثریت کی نظمیں الگ ہیں، میری نظمیں الگ ہیں اور چونکہ زندگی کا اصول ہے کہ دنیا کی ہر بات ہر شخص کے لیے نہیں ہوتی اس لیے یوں سمجھئے کہ میری نظمیں بھی صرف انہی

لوگوں کے لیے ہیں جو انہیں سمجھنے کے اہل ہوں یا سمجھنا چاہتے ہوں اور اس کے لیے کوشش کرتے ہوں۔"

آپ نے سنا میرا جی نے کیا کہا؟ آئیے گھر بار کی دلکشی سے ہٹ کر تین گھروں کی حد بندی دور کریں اور 'میری نظمیں الگ ہیں' والے میراجی کی شاعری اور اس کی روح کو دریافت کرنے کی کوشش کریں۔

(۲)

میراجی نے مختلف زبانوں کے شاعروں کے بارے میں تفصیلی مضامین لکھے ہیں اور ساتھ ساتھ اکثر و بیشتر منظوم ترجمے بھی نمونے کے طور پر دیئے ہیں۔ میراجی کی شخصیت شاعری اور اس کی روح کی نشوونما کے مطالعہ کے لیے یہ مضامین ہماری بہت مدد کرتے ہیں۔ میراجی کی شاعری اور ان مضامین کے ایک ساتھ مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میراجی کی شخصیت اور اس کی تعمیر کا عمل اور ان کی شاعری کے کم و بیش سارے عوامل و تصورات ان مضامین میں پھیل کر اُن کی شاعری میں سمٹ آئے ہیں۔ ان مضامین میں جو سوالات انہوں نے اٹھائے جن باتوں پر خصوصیت کے ساتھ زور دیا اور جو خصوصیات مختلف شعرا کی واضح کیں وہ خود میراجی کے مزاج اور ذات کی آئینہ دار ہیں۔ اُن کی باطنی شخصیت اور روح اُن کی شاعری کے حوالے سے ان مضامین میں بول رہی ہے۔ سفر لمبا ہے آئیے ذرا آگے چلیں۔

میراجی کو تصور سے پیار ہے۔ ان کی شاعری میں چیزیں نہیں بلکہ چیزوں کا تصور ملتا ہے۔ انہیں عورت سے زیادہ عورت کا تصور عزیز ہے۔ منظر بھی منظر بن کر نہیں بلکہ تصور بن کر شاعری میں آتا ہے۔

اسی پردہ کے نہاں خانے میں لے جاؤں گا
اس تصور کو میں اب اپنے بنا کر دولہا
(لب جوئبارے)

بند ہوتا ہوا کھلتا ہوا دروازہ ہے
ہاں یہی منظر لبریز بلاغت اب تو
آئینہ خانے میں آنکھوں کے جھلکتا ہے مدام
(افتاد)

یہی عمل آگے بڑھ کر حقیقت کو خواب بنانے کے عمل میں بدل جاتا ہے اور یہ انہماک اس قدر بڑھتا ہے کہ حقیقت بے معنی ہو جاتی ہے اور خواب اس کی جگہ لے لیتا ہے۔ استمنا بالید بھی تصور کو عزیز رکھنے اور حقیقت کو خواب بنانے کی کوشش ہی کا ایک عمل ہے۔ میراجی کو تصور کا یہ عمل اس لیے بھی عزیز ہے کہ وہ خصوصیت کے ساتھ اسے آریائی روح و مزاج کا عمل سمجھتے ہیں۔ اسی لیے وہ تصور کے ذریعہ نہ صرف اپنی ذات کی چھوٹی بڑی الجھنوں کو سمجھنا چاہتے ہیں بلکہ تصورات کو ذہن انسانی کا استعارہ بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ چنڈی داس پر مضمون لکھتے ہوئے میراجی نے لکھا "درحقیقت تصورات کی پوجا انساں کے خون میں کچھ اس طرح گھل مل گئی ہے کہ وہ اس کی جبلت ہی معلوم ہوتی ہے تصورات تخیل کی پیداوار ہیں، خیال کی لہریں اور اگرچہ خیال اور عمل میں بظاہر ایک نمایاں فرق نظر آتا ہے اور آج کل کے سائینٹفک زمانے میں عمل ہی کو اکثر لوگ برتر سمجھتے ہیں لیکن ہمیں اس بات کو نہیں بھولنا چاہیے کہ عمل بھی تاریخ کے دائرے میں داخل ہوتے ہی محض خیال بن کر رہ جاتا ہے اور اس لحاظ سے تخیل ہی اس زندگی میں ایک بنیادی چیز ہے"[1] تصور کو تخیل کی پیداوار سمجھ کر اسے بنیادی چیز کہنے کے معنی یہ ہیں کہ میراجی اسے تخلیق کا بنیادی عمل سمجھتے ہیں "ہندوستانی ذہن کی ایک نمایاں خصوصیت ہے کہ یہ روزمرہ کی چیزوں سے بھی آدرشی تصورات قائم کرتا ہے اور پھر ان تصورات کو مجسموں کی صورت میں ڈھال کر پوجتا ہے اور اسی چکر میں اس کی ذہنی زندگی اور جذبۂ عبودیت کی تسکین ہوتی ہے چنانچہ اور برندابن ہندوستان کے ہر نقشے میں مادی صورت لئے موجود ہیں لیکن اس مادی صورت

[1] مشرق و مغرب کے نغمے صد ۱۹۲

سے ہندوستانی ذہانت ایک تخیلی کیفیت اخذ کرتی ہے اور برندا بن کو محض ایک جنگل کے بجائے ذہن انسانی کا استعارہ بنا دیتی ہے"[1] یہی روزمرہ کی چیزیں، یہی مادی صورت میراجی کے ہاں تصورات بن کر ان کا تخلیقی و فکری آدرش بن جاتی ہیں۔ اسی لیے وہ خواب دیکھتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں اور اسی لیے ان کی شاعری پر ایک خواب انگیں فضا چھائی ہوئی ہے۔ "خواب دیکھنا ہی میری زندگی کا حاصل رہا ہے اسی لیے میں نے اپنے لیے سپنوں کی ایک کٹیا بنالی ہے"[2]

میں کون ہوں، کیا ہوں، کیا جانے، من بس میں کیا اور بھول گئی!

جب آنکھ کھلی اور ہوش آیا تب سوچ لگی الجھن سی ہوئی......

پھر گونج سی کانوں میں آئی وہ تُند رہتی سپنوں کی پری۔ (اجنبی انجان عورت رات کی)

ایڈگر ایلن پو پر مضمون لکھتے ہوئے جہاں میراجی نے سپنوں پر زور دیا تھا وہیں اس بات پر بھی زور دیا تھا کہ "وہ جو باتیں زندگی میں حاصل نہ کر سکتا اُن کے تصورات قائم کر لیتا۔ زندگی میں اس کو اپنی محبوب عورتیں حاصل نہ ہو سکیں اس لیے کہانیوں میں وہ موت پر حیات بعد الممات کے نظریے سے فتح حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس کا یہ انہماک اس قدر بڑھ گیا تھا کہ اسے حقیقت سے کوئی دلچسپی ہی نہ رہی تھی اس کی کسی تحریر سے پتہ نہیں چلتا کہ اس کے زمانے میں امریکہ میں غلامی کے انسداد کا مسئلہ بھی تھا یا میکسیکو کی جنگ بھی ہوئی تھی"[3] یہی تخلیقی عمل میراجی کی شاعری میں جلوہ گر ہوا۔ اُن کی شاعری کی خواب انگیں فضا اور تصورات کی دنیا اسی عمل کا اظہار ہیں۔ میراجی کی شاعری میں کہیں بھی حقیقت کا اظہار اس طور پر نہیں ہوا کہ ہم اُن کے زمانے کا کوئی واقعہ اس میں دیکھ سکیں۔ احساسِ تنہائی کی شدت بھی اسی عمل کا نتیجہ ہے۔ تصورات کی سطح پر میراجی بالکل اکیلے ہیں۔ وہ خواب کے رسیا ہیں۔ سپنوں کے گیانی ہیں اور ان

---

[1] مشرق و مغرب کے نغمے ص ۲۴۲ — [2] پو کے الفاظ کا حوالہ ایضاً ص ۲۴۲ — [3] پو کے الفاظ کا حوالہ ایضاً ص ۲۴۲

کی شاعری کا تانا بانا خوابوں سے بنا ہے۔

دن ختم ہوا، دن بیت چکا
رفتہ رفتہ ہر نجم فلک اس اونچے نیلے منڈل سے
چوری چوری یوں جھانکتا ہے
جیسے جنگل میں کٹیا کے اک سیدھے سادے دوارے سے
کوئی تنہا چپ چاپ کھڑا چھپ کر گھر سے باہر دیکھے

(آدرش)

اجنبی انجان عورت رات کی، جہالت، دن کے روپ میں رات کی کہانی، بعد کی اڑان، محبت، اب جو تمہارے، آدرش، دھوکا اور دوسری نظمیں سب اسی تخلیقی عمل کا مظہر ہیں۔ میراجی کو سمجھنے کے لیے یہ بات بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔

اب تصور کے اس عمل کا دوسرا کرشمہ دیکھیے۔ جب میراجی کے لیے تصور ایک آدرش بن جاتا ہے اور اس آدرش کے پیش نظر ہر چیز بھی تصور بن جاتی ہے تو جسم بھی جسم بن کر نہیں بلکہ تصور بن کر سامنے آتا ہے۔ روح کیا ہے؟ وہ بھی جسم کا ایک تصور ہی تو ہے۔ اسی لیے میراجی کی شاعری میں جسم ایک پاکیزہ اور متبرک چیز بن کر ظاہر ہوتا ہے۔ یہ پاکیزگی ایسی ہی ہے جیسے رُوح کی پاکیزگی۔ میراجی ہمیں جسم کو رُوح کا درجہ دینے کا عمل کرتا نظر آتا ہے: "اگر جسم ہی رُوح نہیں تو پھر رُوح کیا ہے"[1]۔ میراجی کی شاعری میں جسم اور روح مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ اوپر والا حصہ نیچے والے حصے سے مل کر ایک ہو جاتا ہے۔ یہ اندازِ فکر میراجی نے وٹمن، ہائنے اور خصوصاً ڈی ایچ لارنس کے توسط سے دریافت۔ لارنس والے مضمون میں لارنس کے اس بنیادی تصور پر وہ خاص طور پر زور دیتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

---

[1] وٹمن کے الفاظ۔ مشرق و مغرب کے نغمے ص ۱۵

"ہمارے ارادوں کے باوجود، ہمارے مسلک کے باوجود، ہماری پاکیزگی کے باوجود، ہماری خواہشات اور قوتِ ارادی کے باوجود اگر ہم ایک بار محبت کے اوپر والے حصے میں مقناطیسی تعلق کو برانگیختہ کردیں تو لازماً جسمانی محبت کے نیچے والے عمیق ترین حصے میں بھی ایک مقناطیسی احساس وشعور کو جگا دیں گے۔"[1]

اپنے آپ کو دریافت کرنے کی کوشش میں وہ اور آگے بڑھتے ہیں اور لارنس کے بارے میں جو کچھ کہتے ہیں وہ دراصل اُن کے اپنے دل کی آواز ہے۔" اس نے دیکھا کہ افلاطون سے لے کر اب تک جسم و روح کی دنیا کو اندھیرے اور اُجالے کے استعارے سے بیان کیا جارہا ہے۔ لیکن اس کا اپنا انداز نظریہ کہتا ہے کہ جسم کی دُنیا کو بُرا کیوں کہا جائے۔ اندھیرے کا استعارہ اسی کے لیے کیوں ہو؟ اور چونکہ رفتہ رفتہ اس نے سمجھ لیا کہ جسم کی دُنیا کو پست اور بُرا کہنے ہی سے بہت سی مصیبتیں لوگوں پر نازل ہیں اس لیے جہاں اس کی نظروں میں جسم کی دُنیا روح کی دُنیا کی ہم دوش ہوگئی وہیں اندھیرا بھی اُجالے کا ہم معنی بن گیا۔ یوں گویا اس نے اپنا نظریہ افلاطون کے نظریے کے اُلٹ قائم کرلیا اور پھر یہ جسمانی دُنیا، یہ اندھیرا، یہ تحت الشعور، یہ عالمِ حیوانی اور زمانۂ ماضی ہی اس کی ذہنی حرکت اور جستجو کا مرکز بن گیا اور اس جستجو میں اس کی زندگی ایک تیرتھ یاترا۔"[2] جب بات یہ ٹھہری تو "جسمانی خواہشات کو پورا کرنا بھی اس کے لیے ایک مذہبی نوعیت کا درجہ اختیار کرگیا۔ محبت اس کے نزدیک دُو افراد کے مستقل اور باہمی سمجھوتے کا نام تھا۔ ایک ایسا سمجھوتا جس کے ذریعہ دُو جسم اور دُو روحیں ایک ہوکر ایک اعتقاد ایک اطمینان اور ایک ہم آہنگی حاصل کرسکیں۔"[3] یہی بات میراجی ماننے کے سلسلے میں نمایاں کرتے ہوئے کہتے ہیں "کہ وہ روح اور جسم دونوں کے سنجوگ کا جویا تھا۔"[4]

---

[1] لارنس کے الفاظ۔ مشرق و مغرب کے نغمے ص ۲۸۰ [2] ایضاً ص ۲۹۹ [3] ایضاً ص [4] ایضاً ص ۲۹۶

[4] ایضاً ص ۲۹۶

سکھا نغمہ محبت کا، مجھے محسوس کرنے دے
جوانی کو
ہے نغمہ جن میں خوابیدہ انہیں تاروں کی حرکت سے
میں لے آؤں گا ہستی کو مجسم شکل کی صورت
انہیں تاروں کو خوابوں سے جگانے دے مجھے اے رات کے ساقی!
دکھانے دے مجھے جلوہ ستاروں کے الجھنے کا
اسی منظر کو لے آؤں گا میں پھر سے نگاہوں میں
جو ہے باقی
جو آویزاں ہے اب تک وقت کی دیوی کے آنچل میں
پکڑ کر ہاتھ میں بجلی کو اس دھرتی کے جنگل میں
اسی خلوت کے محمل میں
تیرے دل میں
جگا دوں گا میں اپنی گرم آہوں سے
اسی نغمے کو جو سویا ہوا ہے تیرے جسم کے محبوب تاروں میں!

(سنگ آستاں)

جسم کو روح کی طرح میراجی نے جس تقدیس، جس پاکیزگی کا درجہ دیا اس کا اظہار اس بات سے بھی ہوتا ہے کہ ان کی شاعری میں جہاں جنس پرستی لائق صد ستائش نظر آتی ہے وہاں اس میں کبھی عامیانہ پن اور فحاشی کے اثرات نمودار نہیں ہوتے۔ یہ بات سُن کر ممکن ہے آپ مجھ سے اختلاف کریں لیکن روایت پرست سماج میں (جسے ایک نہ ایک دن مٹنا ہے) جہاں "مہذب انسان تکلفات تمدن کی وجہ سے کائنات سے ہم آہنگ نہیں رہا"[1] جہاں جسم پر اخلاقی پہروں کی وجہ سے "فطری انسان کائنات"[2] سے الگ

[1] دیکھئے لارنس۔ مشرق و مغرب کے نغمے

ہو کر دو نیم ہو گیا وہاں جسم کا موضوع اور اس کا اظہار ایک فحش چیز بن گیا۔ میراجی نے جس طور پر ہاتھ باندھ کر استعاروں کی زبان میں 'مرموزی انداز سے' شعریت سے لبریز تصورات کے سہارے جسم اور جنسی عمل کا اظہار کیا ہے اس میں ایک ایسا جادو پیدا ہو گیا ہے جیسے صبح کا پہلا دھندلکا۔ یہ ہلکا ہلکا سا نشہ اور یہ دھندلکا میراجی کی شاعری کا مزاج بن کر جسم اور جنس کے اظہار کو عبادت کا درجہ دے دیتا ہے۔ دکھ دل کا دارو، سرگوشیاں سنجوگ، سنگ، آستاں، اونچا مکان، آورش وغیرہ نظمیں اسی مزاج اور فکر کا اظہار کرتی ہیں۔

اب مہذب انسان کے تکلفاتِ تمدن کی وجہ سے کائنات سے ہم آہنگ نہ رہنے کے باعث — آنکھ کے دشمن جاں پیراہن — میراجی کے سامنے یہ مسئلہ آیا کہ اس مہذب انسان کو 'فطری انسان' کیسے بنایا جائے؟ اس کا جواب بھی لارنس کی طرح میراجی کے پاس 'جسم اور روح کا سنجوگ' تھا یا لارنس کی طرح جسم کے ذریعہ روح کا عرفان۔

اور رات کی اس تاریکی میں ہی دل کو دل سے ملاتے ہیں

پریمی پریتم —

ہاں ہم دونوں! (سنجوگ)

اس سنجوگ کی تلاش میں میراجی نے ماضی کی طرف سفر کیا اور ماضی کی تاریخ سے ایک ایسا ورق ڈھونڈھ نکالا جہاں نہ صرف مہذب دنیا کے تکلفات ہی نہیں تھے بلکہ جہاں انسان فطری زندگی بسر کر کے کائنات سے ہم آہنگ تھا۔ ہندو دیو مالا کی طرف میراجی کا سفر اسی تخلیقی عمل کا ایک حصہ ہے۔ تاریخ کے اس دور میں میراجی کو ہندوستان اور آریہ قوم کی روح کا احساس ہوا۔ یہاں جنس اور اس کی لذت انہیں بالکل فطری اور مذہبی نوعیت کی حامل دکھائی دی۔ تاریخ کا یہی وہ باب ہے جو نسلی اعتبار سے ان کا اپنا تھا (میراجی آریہ ہونے پر فخر کرتے تھے) اُن کے لیے

ذہنی تسکین کا باعث ہو سکتا تھا۔ بودلیئر والے مضمون میں وہ اپنی سوچ کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "محبت کے نفسی دورکی کارفرمائیوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ محبت کا نفسی دور تحریکات ذہنی کو کہاں تک بیدار کر سکتا ہے۔ اگر جسمانی لحاظ سے تسکین عشق میں نا امیدی اور ناکامی کا سامنا ہو تو اس بات کا خطرہ ہوتا ہے کہ کہیں ذہنی تحریکات ضائع ہو کر یکسر معدوم ہی نہ ہو جائیں۔ اس یاس کی صورت میں یہ نفسی دور ہی ذہن کو زندہ رکھ سکتا ہے۔"[۱] "ذہین شخص کی زندگی میں محبت ایسی ہی تحریک لاتی ہے اور پھر انسان روحانی کیف سے ہٹ کر جسمانی لذت کی طرف رجوع ہوتا ہے اور جسمانی طور پر تسکین حاصل نہ ہو سکنے سے وہ بات مٹ جاتی ہے جسے رُوح اور ذہن نے تخلیق کیا تھا۔"[۲] اب دیکھیے کہ میراجی جسم کو کس طرح روح کے تصور سے ہم آہنگ کر رہے ہیں۔ وہ جسم کو ایک آدرش بنا کر روایت پرست سماج کا ایک عظیم بُت توڑ دیتے ہیں اور جسم کے "تصورات میں جذبات، تخیلات اور حسن کی ایک ایسی دل کشی پیدا ہو جاتی ہے کہ جسے دیکھ کر ہمیں حیرت ہوتی ہے۔"[۳] اور جب میراجی یہ کہتے ہیں کہ "میری نظمیں الگ ہیں اور صرف انہی لوگوں کے لیے ہیں جو انہیں سمجھنے کے اہل ہوں" تو وہ نہ صرف اپنی شاعری کے بُنیادی تصورات کو سمجھنے کی دعوت دے رہے ہیں بلکہ وہی بات دہرا رہے ہیں جو ایک دفعہ بودلیئر کے بارے میں انہوں نے کہی تھی اور جسے میں آج خود میراجی کی شاعری کے سلسلے میں نقل کر رہا ہوں "اس کے کلام کا بیشتر حصہ نوجوانوں اور نادان لوگوں کے پڑھنے کے ناقابل ہے" لیکن ایک ایسا شخص جس کی ذہانت پختہ ہو اور جو گہرے اور صحیح غور و فکر کا بھی عادی ہو اس شاعری میں بھی بہت زوردار پہلو دیکھ سکتا ہے۔"[۴]

جسم کو روح بنانے اور اسے عبادت کا درجہ دینے کے ساتھ ساتھ میراجی کے ہاں یہ خیال بھی پیدا ہوا کہ شاعری کوئی ایسی چیز یا کھیل نہیں ہے جو آسانی سے سمجھ میں

---

[۱] مشرق اور مغرب کے نغمے ص۱۷۹، [۲] ص۱۸۰، [۳] ص۱۸۱، [۴] ص۱۸۱

آجائے۔ شاعری میں خیال اور اظہار دونوں سطح پر آفاقی مزاج کا ہونا ضروری ہے اور اسے تخلیق کرنے اور سمجھنے کے لیے کوشش، پختہ ذہن اور صحیح غور وفکر کی ضرورت ہے۔ اسی لیے میراجی کو مینسفیلڈ کی طرح "ہجوم کی اجتماعی بھیڑ چال بہت ناپسند تھی۔ اس نے جب کبھی جو کچھ لکھا ایک گہری اندرونی تحریک کے اثر سے لکھا اور کبھی بھی کامیابی کے سستے ذرائع اختیار کر کے اپنے کو نیچا ثابت نہیں کیا"۱؎ اسی لیے وہ اس بات پر خصوصیت کے ساتھ زور دیتے ہیں کہ "اکثریت کی نظمیں الگ ہیں۔ میری نظمیں الگ ہیں"۔ وہ یہاں پہنچ کر محسوس کرتے ہیں کہ وہ اور ان کی آواز تخلیقی سطح پر سب سے الگ اور اکیلی ہے اور روایت پرست معاشرہ کے لیے "کسی نئی آواز کو سننا مشکل ہے۔ اتنا ہی مشکل جتنا کسی اجنبی بولی کو سننا۔ دنیا اگر کسی بات سے ڈرتی ہے تو وہ ہے نیا تجربہ"۲؎ میراجی نے بھیڑ چال سے ہٹ کر اردو شاعری میں ایک ایسا تجربہ کیا کہ وہ خود اردو شاعری میں موضوع اور ہیئت دونوں کے اعتبار سے ایک ایسی روایت بن گئے کہ اس کی اولیت ہی ان کے زندہ رکھنے کو کافی ہے۔

ان تصورات کے ساتھ میراجی کے ہاں اندھیرے اور اجالے کا تصور بھی خاص اہمیت حاصل کر لیتا ہے۔ "جب سے یہ دنیا بنی ہے اجالے اور اندھیرے کی کشمکش جاری ہے۔۔۔۔ شاید ہم حال کے اجالے میں اپنے آپ کو نہیں دیکھ سکتے اور اپنے آپ کو دیکھے بغیر ہمیں اطمینان بھی نہیں ہوتا۔ اس لیے ہم ماضی اور مستقبل میں اپنی ہی ایک غیر مرئی ہستی کو جاننے کی جستجو کرتے ہیں"۳؎ یہ اندھیرا اجالا کبھی شر و خیر کی علامت بن کر آتا ہے، کبھی ماضی اور حال کا اور کبھی ان دو کیفیتوں کا جن کا کچھ بھی نام رکھا جا سکتا ہے یہ اندھیرا اجالا کیا ہے؟ اس کے کیا معنی ہیں؟ وہ میراجی کی زبان سے سنئے "جس طرح انسان کی مرئی دنیا میں اندھیرے اور اجالے کا ساتھ ہے اسی طرح غیر مرئی دنیا میں

۱؎ مشرق اور مغرب کے نغمے۔ ۲؎ ایضاً لارنس کے الفاظ ص۲۲ ۳؎ دیباچہ "میراجی کی نظمیں" ص۹

بھی اندھیرے اور اُجالے کا ساتھ ہے۔ اندھیرا اور اُجالا دو لازم و ملزوم خصوصیتیں ہیں۔ دو کیفیتیں ہم خواہ اُن کے کوئی نام رکھ لیں — نیکی اور بدی، تخلیقی اور تنظیمی قوتیں قدیم اور جدید رجحانات، قدامت پرستی اور انقلاب[1]۔ "وہ دنیائیں سیاہ و سفید پست و بلند، اندھیرے اور اُجالے کی دُنیائیں، جسم اور رُوح کی دُنیائیں[2]" یہ دونوں عناصر ساتھ ساتھ کام کرتے ہیں۔ جسم اور رُوح مقناطیسی رشتے میں ایک ہوجاتے ہیں۔ زندگی کا توازن اسی پر قائم ہے۔ اندھیرے اُجالے کا یہ تصور میراجی کی شاعری میں جسم اور رُوح، خیر و شر، انصاف و ناانصافی کی علامتیں بن کر بار بار آتا ہے لیکن اس سے آگے ..... لیکن میراجی کا سفر تو بہت لمبا تھا۔

یہی دُھندلکا، اندھیرے اُجالے کا یہی سنجوگ علامت و اشارات کے روپ میں ان کی شاعری کا حسن بن جاتا ہے "بات کو دھندلکے میں رکھنے سے شعر میں ایک حسن پیدا ہوجاتا ہے[3]" علامت و اشارت خیال کی سب سے بڑھ کر بے ساختہ اور آپ روپی صورت ہے۔ اشاراتی شاعری اظہار کا ایک ایسا فطری طریقہ ہے جو ہماری ہستی کی گہرائیوں سے اُمڈ کر نمودار ہوتا ہے[4]۔ "سچی شاعری وہی ہے جو اشاراتی ہو اور اگر ان اشاروں کنایوں میں شاعر کسی جگہ مبہم بھی ہوجائے تو ہم اس کے تجربات اور احساسات کو سمجھے کے بغیر محسوس کرسکتے ہیں[5]" "کسی چیز کو واضح طور پر بیان کر دینے سے اس لطف کا تین چوتھائی حصہ زائل ہوجاتا ہے جو رفتہ رفتہ کسی بات کے معلوم کرنے میں ہمیں حاصل ہوتا ہے۔ اشاروں ہی سے سوئے ہوئے خواب جاگ اُٹھتے ہیں[6]" "الفاظ محض اشارے ہیں اس لیے وہ بنفسہٖ کسی طرح کی بیانی قوت نہیں رکھتے[7]" فن کار ذہن کی کسی کیفیت کا اظہار چاہتا ہے۔ ذہنی کیفیت کے چند اجزا ہمیشہ مبہم ہی رہیں گے اور اسی لیے کسی ذہنی

---

[1] ایضاً اور دلیر ص ۱۰۲ [2] اخلاقی لارنس ص ۲۹۸

[3] میراجی کے الفاظ ایضاً ص ۳۶۳ [4] ایضاً ص ۳۶۳، [5] ایضاً ص ۳۶۵، [6] ایضاً ص ۳۶۵ [7] ایضاً ص ۳۶۸

کیفیت کے اظہار میں یہ ابہام نہ صرف قدرتی بات ہے بلکہ حقیقت پرستی کا تقاضا یہ ہے کہ اسے جوں کا توں بیان کیا جائے۔ فن کار جس بات کو وضاحت کے ساتھ نہیں بلکہ اشارے کنائے سے بیان کرتا ہے وہی بات اس کی تخلیق میں ایک عمق پیدا کرتی ہے۔"[1] یہ ذہنی کیفیات، یہ نفسی الجھنیں، یہ اجالے اور اندھیرے کا ملاپ، یہ خارجی اور داخلی کیفیات، اشاروں اور استعاروں کی زبان میں زیادہ بہتر طریقہ پر ادا کی جا سکتی ہیں۔ یہی مزاج ہے جو فرانسیسی شاعر میلارمے کی خالص شاعری کا مزاج ہے۔ یہ خالص شاعری کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ یہ شروع ہی سے ہمیں میراجی کے مزاج میں رسی بسی ملتی ہے۔ حقیقت کو خواب بنانے کا عمل۔ نامعلوم ذہنی کیفیات کو لفظوں کے ذریعہ بیان کرنے کی کوشش۔ جدید اُردو شاعری میں میراجی واحد شاعر ہیں جن کے ہاں خالص شاعری کے خوب صورت نمونے ملتے ہیں۔" "خواب اور حقیقت اس قدر گھل مل جائیں کہ اُن میں فرق نہ رہے۔[2] حقیقت کو اگر خواب کی صورت میں بدل دیا جائے تو خالص شاعری حاصل ہوگی۔"[3] ان باتوں کو سامنے رکھ کر اگر میراجی کی شاعری کو پڑھا جائے تو وہ ہمارے لیے اجنبی نہیں رہتی۔ لیکن یہ بات الگ ہے کہ وہ مزاج اور رُوح کے اعتبار سے 'اکیلی شاعری' ہے۔ منفرد کا لفظ میں اس لیے استعمال نہیں کر رہا ہوں کہ میراجی کی انفرادیت کو 'اکیلی' کے لفظ سے زیادہ بہتر طور پر بیان کیا جا سکتا ہے۔

میراجی کے ہاں ابہام کی وجہ بھی یہی ہے کہ وہ ان نفسی الجھنوں اور ان ذہنی کیفیات کو اپنی گرفت میں لانے کی کوشش کرتے ہیں جو ہمارے لاشعور میں سو رہی ہیں۔ ایسی نفسی الجھنیں اور کیفیات کو، جن کی کوئی شکل اور کوئی نام نہ ہو، لفظوں کے ذریعہ پیش کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ یہاں مروجہ زبان اور اُس کے الفاظ اپنے معنی بدلنے

---

[1] ایضاً میلارمے کے الفاظ ص ۲۷۳، [2] ایضاً ص ۲۷۵، [3] ایضاً ص ۲۷۶، [4] ایضاً ص ۲۷۶

لگتے ہیں اور نئی تراکیب اور بندشیں، استعارے اور علامات بار بار سامنے آتے ہیں۔ ساتھ ساتھ میراجی تخلیقی سطح پر خواب بنانے اور دونوں کو ملا کر ایک کر دینے کی کوشش میں خالص شاعری سے حقیقت کو جنم دینے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ اور چونکہ وہ دنیا کی ہر بات کو جنس کے تصور کے آئینے میں دیکھتے ہیں اور چونکہ جسم کی پاکیزگی اور جسم کا تقدس اُن کا آدرش ہے اس لیے وہ اظہار میں روحانی سطح پیدا کرنے کے لیے ایسا مرموزی لہجہ، استعاروں کی ایسی زبان، جسم کی گوناگوں کیفیات کے اظہار کے لیے اشارات و علامت کا استعمال اس طور پر کرتے ہیں کہ ابہام ایک فطری عمل بن جاتا ہے: "ابہام ایک اضافی تصور ہے اور پھر زندگی بھی تو ایک دھندلکا ہے۔ ایک بھول بھلیاں، ایک پہیلی۔ اسے بوجھ نہ سکے تو ہم زندہ نہیں مردہ ہیں"[1] میراجی کی شاعری کا تخلیقی و فکری مزاج ہی ایسے خمیر سے اُٹھا ہے کہ ابہام کے بغیر (گو اس کی سرحدیں اکثر اغلاق سے بھی مل جاتی ہیں) اس کا موزوں اظہار ممکن نہیں ہے۔
پھر ساتھ ساتھ علامات کے طور پر بہت سے الفاظ مثلاً سمندر[2]، سایہ[3]، رات[4]

---

[1] دیباچہ "میراجی کی نظمیں" صفحہ ۱۵۔ [2] نظم "دھوکا" میں خاص طور پر اور دوسری نظموں میں عام طور پر سمندر کا ذکر آتا ہے۔ دشمن کے بارے میں میراجی نے لکھا تھا "ان مختلف نظریوں اور خیالوں کے علاوہ دشمن کا موضوع سمندر بھی ہے اور اس کی وجہ یہی ہے کہ سمندر میں انسانی زندگی کے مختلف پہلوؤں اور قدرت کی عظمت کا مؤثر اظہار ہوتا ہے" صفحہ ۹۹ [3] رات جنس کی علامت ہے اور کالی رات فرقت کی۔ سایہ بھی اسی کا ایک حصہ ہے۔ "رات کے روپ میں رات کہانی" میں سایہ کی علامت تفصیل کے ساتھ استعمال میں آئی ہے۔ [4] لارنس والے مضمون میں وہ اپنی بات ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں "رات جو ہر کی کو گود میں لیے ہوتی ہے اس کی نظر میں وقت کا بہترین حصہ تھی۔ رات ہی کے زرخیز سناٹوں میں طبعی تحریکات چھاتی تانے بیٹھی ہیں" ایضاً صفحہ ۵۰۵

اندھیرا اُجالا، چاند، نیلگوں[1] وغیرہ اس طور پر استعمال میں آتے ہیں کہ وہ مخصوص معنی اور مخصوص ذہنی کیفیت کا اظہار کرتے ہیں اور یہ عوامل مل ملا کر میراجی کی شاعری میں کیفیات کا دھندلکا، ذہنی فضا کا اندھیرا اُجالا، دھیما دھیما پن، پُر اخلاص جذبے کی پاکیزگی اور غم اور کرب کی میٹھی میٹھی کسک اور لذت پیدا کر دیتے ہیں۔ بغیر ردیف قافیے اور چھوٹے بڑے مصرعوں کے باوجود میراجی کی شاعری اثر انگیز ہے اور یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ میراجی کا "کلام پڑھ کر ہم جھجک جاتے ہیں لیکن ناامید نہیں ہوتے۔ ہمیں عنقریب حاصل ہونے والی لذت کی توقع رہتی ہے اور ہمارا دل گواہی دیتا ہے کہ یہ محض لفظوں کا ایک جال ہی نہیں پھیلا ہوا ہے بلکہ لفظوں سے آگے نکل کر کچھ اور بھی موجود ہے۔"[2] مگر ابہام کی اس الجھن کو دور کرنے کے لیے ارتقائے ذہنی کی ان منزلوں سے گزرنا ضروری ہے جن سے گزر کر شاعر نے ایک احساس کو قلم بند کیا تھا۔"[3] حقیقت کو خواب بنانے

---

1. چنڈی داس والے مضمون میں یہ الفاظ ملتے ہیں " وشنوؤں کے تصور میں کرشن مشیت ایزدی کا اوتار ہے۔ اس کا رنگ سیاہی مائل نیلگوں ہے۔ یہ رنگ نظامِ کائنات کا سب سے ممتاز رنگ ہے۔ چرخ نیلی فام کے متعلق کچھ کہنا بے کار ہے۔ اسی بات کو لیجیے کہ زمین ایک چھوٹی سی چیز ہے اور آسمان وسیع تر اور آسمان کا رنگ نیلا ہے۔ سمندر بھی جو ہمارے اس کرۂ ارضی سے تگنی وسعت رکھتا ہے نیلگوں ہی ہے۔ دھرتی پر کھڑے ہوئے دور کے پربت بھی ایک دھندلی نیلگوں دیوار کی طرح دکھائی دیتے ہیں۔ دور کے سبزہ زار اور پیڑوں کے جھرمٹ بھی سبز کے بجائے نیلے ہی نظر آتے ہیں۔ تو کرشن کا رنگ نیلا ہے، کیونکہ وہ نہ صرف اس سنسار کا پالن ہار ہے بلکہ اس دھرتی کے رہنے والوں کا ملجا و ماویٰ۔ اس کے سر پر پھولوں کا ایک تاج ہے جس میں مور کے پر لگے ہیں اور یہ مور مکٹ ہمیں دھنک کے مختلف رنگوں کی یاد دلاتا ہے۔ گویا نظامِ کائنات کی نیلاہٹ میں جو اور رنگ نمایاں نظر آتے ہیں وہ اس مور مکٹ میں ظاہر ہیں۔" ایضاً صفحہ ۲۱۷

2. ایضاً۔ ملارمے صفحہ ۳۴۷ ، 3. ایضاً صفحہ ۳۵۵ (میلارمے)

کے عمل میں میراجی پہلے خارجی چیز کا ذکر کرتے ہیں پھر اس تصویر کو مٹا دیتے ہیں اور دوسرے لمحے وہ اپنے اندر اُتر جاتے ہیں جہاں خواب ہیں، تصورات ہیں، ماضی کی حسین دلکشی ہے۔ اسی لیے میراجی کو پڑھتے وقت قاری کے ذہن کو اس قدر دھچکے لگتے ہیں کہ وہ اگر ذرا سی اکتاہٹ محسوس کرنے لگے تو میراجی کی شاعری اس کے لیے بے معنی ہو جاتی ہے۔ میراجی کو پڑھنا واقعی صبر آزما کام ہے۔ سب سے اچھا طریقہ یہ ہے کہ نظم پڑھتے وقت میراجی کی شاعری کے بنیادی تصورات و عوامل کو ذہن میں رکھتے ہوئے مصرعوں اور لفظوں پر پنسل سے نشان لگاتے چلیے۔ نظم اور اس کے مفہوم کی دلکشی اور حسن آئینہ ہوتا چلا جائے گا۔ میں نے میراجی کو یوں ہی پڑھا ہے۔ نظم پڑھتے وقت ایک ایک مصرع پر نظر رکھنی ہوتی ہے لیکن ایک مصرع کا دوسرے مصرع سے ظاہری ربط تلاش کرنا غلطی ہے۔ ایک خیال یا احساس جس سے نظم شروع ہوتی ایک دم ایک لکیر سی بنا کر غائب ہو جاتا ہے اور پھر خیال یا احساس اس لکیر کے ساتھ جڑ کر اسے آگے بڑھاتا ہے۔ بعض اوقات نظم کی ذرا سی ترتیب بدلنے سے مفہوم واضح ہو جاتا ہے۔ نظموں کے عنوان اکثر علامتی ہوتے ہیں۔ وہ اس ذہنی کیفیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں جس کا اظہار نظم میں ہو رہا ہے۔ نظموں میں اکثر مصرعے صرف اس لیے کہے جاتے ہیں کہ مخصوص کیفیت کے تاثر میں اضافہ ہو سکے۔ داخلی کیفیت کی منظر کشی میں میراجی کو کمال حاصل ہے۔ یہ ذہنی تصور کا تخلیقی عمل ہے۔ حال یا آج کو ماضی میں لے جاتا ہے — حقیقت کو خواب بنانے کی کوشش۔ اُجالے کو اندھیرے میں ملانے کا عمل۔ اسی لیے حال پہلے آتا ہے اور ماضی بعد میں اور پھر میراجی درمیان میں رہ جاتے ہیں۔ یہاں پہنچ کر میراجی اپنے جذبات میں معروضی مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس تخلیقی سفر میں ابہام ایک قطعی فطری عمل ہے۔ دیکھیے خود میراجی اس بارے میں کیا کہتے ہیں۔

"جدید شاعری کی آمد اور مغربی تعلیم اور تہذیب کے اثرات سے شاعری میں ابہام کے بعض نئے پہلو بھی نکل آئے ہیں اور ان پر غور و خوض کی اس لیے ضرورت ہے کہ شاعر کی ذہنی اور نفسی حرکات کو بھی تخلیقِ فن میں پہلے سے اب بہت زیادہ دخل ہے یا دوسرے لفظوں میں یوں کہہ لیجیے کہ اب شاعری پہلے کی بہ نسبت بہت زیادہ ذاتی و انفرادی ہوتی جا رہی ہے۔ شاعر کے ذہن میں ایک خیال یا ایک تصور پیدا ہوتا ہے اور وہ اس کے اظہار کے لیے عام زبان سے ہٹ کر خاص اور مناسب الفاظ کی تلاش کرتا ہے جو اس کے تصورات سے پورے طور پر ہم آہنگ ہوں اور اس اجنبیت کو دور کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم بھی شاعر کے نقطۂ نظر سے اپنے ذہن کی حرکت کو شروع کریں ورنہ ہمیں اس کی تخلیق میں ابہام اور اغلاق نظر آئے گا اور اگرچہ وہ ابہام ہمارے سمجھنے میں ہوگا یعنی ہماری ذات میں، لیکن ہم اسے بے صبری میں شاعر کے سر منڈھ دیں گے۔"

میراجی بار بار اس بات کا اعادہ کرتے ہیں اور صحراؤں میں اذان دیتے ہوئے کسی بندۂ خدا کا انتظار کرتے ہیں۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ اگر میراجی کی شاعری جھوٹی اور بناوٹی شاعری ہوتی اور اس میں کسی پُر اخلاص، سچے تخلیقی عمل کا اظہار نہ ہوتا تو اس کا اثر اپنے ہم عصر شعراء پر اور نہ صرف اپنے ہم عصر شعراء پر بلکہ بعد کی نسلوں پر بھی اتنا نہ ہوتا۔ میراجی نے گونگی حقیقتوں کو زبان دی ہے اور لاشعور کو شعور کی سطح پر لانے کا تخلیقی عمل کیا ہے اور یہ بات کوئی معمولی بات ہرگز نہیں ہے۔

(۳)

میراجی کی شاعری میں جس انسان سے ملاقات ہوتی ہے وہ جھجکتا ہوا انسان ہے

جو اس جہانِ رنگ و بُو سے لطف اندوز ہونا چاہتا ہے مگر نہیں ہو سکتا۔ اسی لیے وہ افسردہ سی فضا میں سانس لیتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس کے نغموں کی مدھر لے غم انگیز عشرت کی لے ہے۔ تنہائی میں بہتے ہوئے آنسو اس کے لیے سُکھ کے شعلے بن جاتے ہیں اور دُکھ سے نور جھڑنے لگتا ہے۔

میں ڈرتا ہوں مسرت سے
کہیں یہ میری ہستی کو
بُھلا کر تلخیاں ساری
بنا دے دیوتاؤں سا
تو پھر میں خواب ہی بن کر گزاروں گا
زمانہ اپنی ہستی کا۔ (میں ڈرتا ہوں مسرت سے)

اسے نرم و نازک، میٹھے درد میں کیف حیات ملتا ہے لیکن اس کے باوجود وہ ایک ایسا انسان ہے جس کا احساس، جس کا شعور زندہ ہے اور اس کے لیے احساس کی ناؤ رک جانے کے معنی موت ہیں۔

صرف مرے احساس کی ناؤ چلتی جائے، نرم اور تیز،
کیسی ڈھلوان سے پھیلا ہے شعور
سوچ اک تیتری بن کر یوں اُڑی جاتی ہے
اے جوانسان! تیرے دل کو لُبھاتا ہے یہ منظر لیکن
مرمریں قصر کا لذت سے یہ لبریز ستون
اپنی دوری، تیری مجبوری ہے
کہیں احساس کو بھی ساکت و جامد نہ کرے

اسی لیے وہ لمحہ بہ لمحہ زندہ ہے، شعور کا لمحہ اس کے لیے ابدیت کا لمحہ ہے۔

لیکن "۱۹۴۱ء اور اس کے بعد کی نظموں میں اس انسان سے مل کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ اسے اپنی شخصیت پر اب یقین نہیں رہا۔ وہ اب متذبذب ہے۔ وہ فیصلہ کرنا چاہتا ہے۔ وہ انتخاب کے کرب میں مبتلا ہے۔ اُس کے احساس و شعور میں ایک ایسی تبدیلی آرہی ہے جس نے اس کی شخصیت کے سارے سروں کو اُلجھا دیا ہے۔ وہ خود کو دریافت کرنے کے لیے کسی اور سفر کی تلاش میں ہے۔ اس دور میں ابہام اس لیے اور بڑھ جاتا ہے۔ وہ سفر جو میراجی نے حال سے ماضی کی طرف کیا تھا۔ تاریخ کا وہ باب جو انہوں نے انسان کو فطری انسان بنانے اور کائنات سے ہم آہنگ کرنے کے لیے تلاش کیا تھا اُن کے لیے فنا کا سفر بن گیا۔ جب میراجی طویل عرصہ تک سفر کر کے منزل کی تلاش میں نکلے تو انہوں نے دیکھا

... اور ساگر کہاں ہے جو تھا موجزن

کوئی ساگر نہیں، باغ ــ صحرا نہیں، کوئی پربت نہیں

آہ کچھ بھی نہیں۔ (فنا۔ ۱۹۴۲ء)

اب وہ ایک طرف اپنی حقیقی روایت سے کٹ چکے تھے اور دوسری طرف یہ عمل خود ان کے لیے ایک زبردست دلدل بن گیا تھا۔ یہاں نہ کوئی راستہ تھا اور نہ اس سے کائنات، معاشرہ، فرد اور زندگی کی تشکیل نو ہو سکتی تھی۔ یہاں پہنچ کر میراجی بالکل اکیلے رہ گئے اور یہ تخلیقی عمل اب خود اُن کے لیے بھول بھلیاں بن گیا۔ جہاں سے وہ مرتے دم تک نہ نکل سکے۔

راستہ ملتا نہیں مجھ کو ستارے تو نظر آتے ہیں

زینے کی بھول بھلیاں اسی آواز میں کھو جاتی ہے

ہاتھ میں تھامی ہوئی شمعیں بھی بجھ جاتی ہیں۔

(تفاوت راہ ۱۹۴۲ء)

اس بات کا اظہار نظموں کے عنوانوں سے بھی ہوتا ہے۔ ۴۴-۱۹۴۳ کی نظموں میں ایک نظم کا عنوان ہے 'دیوداسی اور پجاری' میراجی کے ہاں اس دور میں عورت کا یہی تصور ہے۔ ۱۹۴۵ کی یہ 'دیوداسی' "ایک عورت" بن جاتی ہے۔ اس عنوان سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہاں عورت کا دیوداسی والا تصور باقی نہیں رہتا ۱۹۴۷ تک پہنچتے پہنچتے ایک نظم "آخری عورت" کے عنوان سے ملتی ہے اور اسی سال کی نظموں میں ایک نظم "ایک تھی عورت" کے عنوان سے ملتی ہے۔ ۱۹۴۴ کی دیوداسی اور ۱۹۴۵ کی 'ایک عورت' اب ماضی بن جاتی ہے اور فاصلہ کا احساس شدید تر ہو جاتا ہے۔ نظموں کے عنوانات میراجی کی باطنی روداد پر روشنی ڈالتے ہیں اور پھر ۱۹۴۷ کی پہلی نظم کا عنوان 'رخصت' ہے اور پھر دھوکا۔ تفاوتِ راہ۔ جہالت۔ آورش۔ حرامی اور فنا جیسی نظمیں ملتی ہیں۔ ان نظموں میں موت کے قرب کا خیال اور زندگی کی شدید خواہش میراجی کی شخصیت کو ڈھالنے لگی ہیں۔

پھیلے بھرے سیاہی، راستہ بھول ہی جائے راہی۔
اجنبی آرزو دل میں آنے لگی۔
ایک ہی راہ میں اور بھی راستے ہیں نئے سے نئے
سوچ اس کی تو اب آ گئی ہے
آج تک سُونے رستے پہ چلتے ہوئے
آنکھ کو بھول کر دھیان آیا نہیں تھا کہ اس راہ میں
دائیں بائیں کئی ایسے منظر پڑے ہیں جنہیں
سوتے رہنا ہے یونہی اچھوتی کنواری دلہن کی طرح
سوچ جاگے گی اور سیج کے پھول کانٹے بنیں گے سبھی
رنگ کے گیت میں سارے مہمل اشارے ہی رہ جائیں گے
ایک تنکے کی مانند بہہ جائیں گے بول سب پریت کے

دھیان آئے گا دل میں کہ اب تو یوں ہی سوچتے سوچتے
کھوئے کھوئے ہیں اک اچھوتی کنواری دلہن کی طرح
بیٹھے رہنا ہے رستے کو تکتے ہوئے
جب تک آئے نہ بن کر کوئی سورما، بانکا ترچھا جواں
اپنے گھوڑے کی باگوں کو تھامے ہوئے (کروٹیں ۱۹۴۲ء)

اس دور میں شراب کی کثرت، اعصاب زدگی، نفسیاتی الجھنوں کا طاعون، استمنا بالید کی زیادتی اسی باطنی پسپائیت کے عذاب کا نتیجہ ہیں۔ یہ شاعری میراجی کی باطنی شخصیت کی شکستگی اور درماندگی کی مظہر ہے۔ ساری شخصیت اڑا ڑا دھم اوندھے منھ گر جاتی ہے۔ اخلاقی زوال، جسمانی زوال، فکری زوال، روحانی زوال سب اسی درماندگی کا نتیجہ ہیں۔

میں جانتا ہوں یہ چند اشعار سے مجھے بھی اس رات سے ملا کر
شکستہ ساحل کے جھاگ بن کر
سکوں کے آغوشِ بے زخمی میں ہی جا بسیں گے
وہی سیہ رات جس کے مبہم گلوئے تیرہ کا گرم اندھیرا
ابلتے دودِ سیہ کی مانند یہ بتاتا ہے کوئی شے اس جگہ جلی ہے (اداکار ۱۹۴۳ء)

یہاں میراجی کی ہستی مٹ گئی۔ یہ عمل ۱۹۴۰ء سے آہستہ آہستہ شروع ہوتا ہے اور ۱۹۴۲ء کی نظموں میں اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے۔

مگر افسوس کہ جب درد دوا بننے لگا مجھ سے وہ پابندی اٹھی
اپنے اعصاب کو آسودہ بنانے کے لیے
بھول کر تیرگی روح کو میں آ پہنچا (اونچا مکان ۱۹۴۰ء)
بس اب تو ایک اجنبی ہجوم سامنے ہے اور میں ہوں اور کوئی بھی نہیں

وہ باغ ایک خرابہ ہے کہ جس میں جھیل کے جزیرے پر محل دکھائی دیتا تھا
محل کہاں بس اب تو چند چوکھٹیں شکستہ فرش کہہ رہا ہے۔ ہم بھی تھے
ہر ایک شے کو شب کی تیرگی نے اپنی گود میں چھپا لیا ہے۔
اندھیری رات گھات میں لگی ہے اب وہ چاہتی ہے مجھ کو مجھ سے چھین لے
میں دیکھتا ہوں تیرگی کی لہر لہر رینگتی سمٹ سمٹ کے پھیلتی ہوئی مری ہی سمت آئی ہے

(آورش ۱۹۴۲ء)

ماضی کے دھندلکوں میں اُجالا تلاش کرنے والے میراجی 'تیرگی روح' کی دلدل میں دھنس گئے۔ "ہم بھی تھے" کے الفاظ اسی باطنی پسپائیت اور شکستگی کی طرف اشارہ کر رہے ہیں اور جب ۴۷-۱۹۴۶ء میں انہوں نے پھر سے بیدار ہونے اور ان تیرگیوں کا مقابلہ کرنے کے لیے اپنی ساری قوتوں کو جمع کیا (انہی دنوں اطلاع آئی کہ اب میراجی بہت باقاعدہ زندگی بسر کر رہے ہیں) تو جیون کی ندی خشک ہو چکی تھی۔ ساری ذہنی و جسمانی قوتیں جواب دے چکی تھیں اور اب ان میں وہ لپک، وہ توانائی اور قوت باقی نہ رہی تھی جو میراجی کو اس دلدل سے باہر نکال سکے۔ ۴۹-۱۹۴۸ء کی شاعری میں ہمیں ایک نمایاں تبدیلی نظر آتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ تیزی سے واپس آ رہے ہیں اور اپنی حقیقی روایت سے دوبارہ رشتہ ناتا قائم کرنے کی فکر میں لگے ہوئے ہیں۔ لیکن — پھر ایک دن خبر آئی کہ دکھوں کی دلکشی میں خود کو کھو دینے والے میراجی دُکھ بھوگتے بھوگتے مر گئے ہیں۔ میراجی کو مرنا ہی تھا۔

میں ہوں آزاد — مجھے فکر نہیں ہے کوئی
ایک گھنگھور سکوں، ایک کڑی تنہائی
میرا اندوختہ ہے!

(شام کو راستے میں)

(۱۹۵۰ء / ۱۹۶۶ء)

حاجی بغلول

ناول نویسی اُردو میں کل کی بات ہے۔ جب سارے ہندوستان میں ہنگامے ہوئے، مغلیہ سلطنت کا چراغ بجھا۔ اودھ کی شان اور دبدبہ ختم ہوا اور واجد علی شاہ بھی نظر بند کر کے کلکتے بھیج دیئے گئے تو انگریزوں کے قدم ایسے جمے کہ برسوں اُن کے جانے کی صورت بنتی نظر نہیں آئی۔ انگریز حاکم ہوئے اور اقتدارِ اعلیٰ ان کے ہاتھ میں آیا تو ظاہر ہے کہ ادب و تہذیب کی باتیں بھی اُن ہی کی چلتیں۔ اُن کے کلچر کا سکہ رفتہ رفتہ سارے ہندوستان میں رائج ہو گیا۔ اب ایک طرف تو وہ اقدار تھیں، جو پُرانی تہذیب سے وابستہ تھیں لیکن ان میں نہ تو وہ قوت اور توانائی کہ آگے بڑھتیں اور نہ وہ سکت اور صلاحیت کہ اپنے سے قوی تر تہذیب کے سیلاب کی روک تھام کر سکتیں۔ دوسری طرف وہ مغربی خیالات تھے جو آندھی کی طرح اُٹھ رہے تھے اور ہوا کی طرح سارے معاشرے پر چھائے جا رہے تھے اور ساتھ ساتھ ایک نئے شعور اور نئے راستہ کا پتا دے رہے تھے۔ اب تک اُردو میں یا تو شاعری ہوتی تھی یا پھر داستانیں سنی اور لکھی جاتی تھیں۔ معاشرے کی صورت بگڑ جانے کے باوجود ابھی تک اس کی روش اور وضعداری وہی تھی جو باپ دادا سے چلی آتی تھی۔ لوگوں کو کچھ فرصت بھی تھی اور فراغت بھی۔ محلے کے چھوٹے بڑے جمع ہو جاتے اور جب تک نیند کا غلبہ ان پر طاری نہ ہو جاتا وہ قصہ کہانیوں سے اپنا جی بہلاتے رہتے۔

انگریزی تہذیب کے قدم جمتے ہی اُردو میں ناول نویسی کا رنگ بھی جمنے لگا اور لوگ داستانوں سے اُکتا کر اب نئے قصّے کہانیوں میں بھی دلچسپی لینے لگے۔ نذیر احمد اس وقت تک ناول لکھنا شروع کر چکے تھے کہ ۱۸۷۶ء میں لکھنؤ سے 'اودھ پنچ' شائع ہوا۔ اودھ پنچ شائع ہونے کے ایک سال بعد پنڈت رتن ناتھ سرشار نے 'اودھ اخبار' میں جس کے وہ خود ایڈیٹر تھے، 'فسانۂ آزاد' کا سلسلہ شروع کیا جو دو سال تک جاری رہا۔ یہ سلسلہ کچھ اس قدر مقبول ہوا کہ سارے ہندوستان میں اس کی دھوم مچ گئی۔ اس وقت نئی تہذیب کی آمد کے ساتھ جو چیزیں مقبول تھیں وہ یا تو ڈکنس اور اسکاٹ کے ناول تھے یا پھر ڈان کوئزو۔ اُردو میں اس وقت جن کتابوں کا طوطی بول رہا تھا ان میں سے ایک طرف تو باغ و بہار تھی اور دوسری طرف سرور کا فسانۂ عجائب اور باوجود اہل لکھنؤ فسانۂ عجائب پر لٹو ہو رہے تھے اور میر امّن کو دلّی والا سمجھ کر وہ درجہ دینے کو تیار نہیں تھے جس کا وہ مستحق تھا اور جو آج ہم باغ و بہار کو اُردو ادب میں دیتے ہیں۔

اودھ پنچ مزاحیہ اخبار تھا اور منشی سجاد حسین فطرتاً مزاح نگار تھے۔ مزاح نگاری کے نمونوں کے لیے اور اس جدید فن کو نئے انداز میں اپنانے کے لیے اُن کی نظر بھی سرشار کی طرح ڈان کوئزو اور ڈکنس پر پڑی اور وہ بھی خصوصیت کے ساتھ پک وک پیپرز پر۔ ایک طرف تو یہ ہوا، دوسری طرف منشی سجاد حسین 'فسانۂ آزاد' کی مقبولیت سے بھی باخبر تھے اور وہ خود مزاحیہ انداز میں اپنی صلاحیتوں کی جولانیاں دکھانے، اپنے اخبار کو مقبول تر بنانے اور اودھ اخبار سے بازی لے جانے کے سلسلے میں یہ چاہتے تھے کہ ایک ایسا ناول لکھا جائے جو ایک طرف تو ناول نویسی کے جدید تقاضوں کو پورا کر سکے دوسری طرف ڈون کوئزو اور مسٹر پک وک کی طرح ایک ایسا کردار بھی تخلیق ہو جائے جو سرشار کے آزاد اور خوجی کو طاق میں بٹھا دے اور ساتھ ساتھ اس میں ہنسنے ہنسانے کا ایسا پہلو بھی ہو کہ جو پڑھے مزا لے۔

ان خیالات اور اثرات کے ساتھ وہ حاجی بغلول لکھنے بیٹھے' جو قسط وار اودھ پنچ میں شائع ہوتا رہا۔ ڈون کوئزو اور سانچو پانزا سرشار کے ہاں' اُس کے اپنے تخیل و ادراک کے ساتھ مل کر آزاد اور خوجی کی شکل اختیار کر لیتے ہیں اور منشی سجاد حسین کے ہاں ان کے اپنے تخیل و شعور کے ساتھ مل کر حاجی بغلول اور حرفہ ریوڑی بن جاتے ہیں۔ ڈون کوئزو کا نیزہ سرشار کے ہاں' قرولی' بن جاتا ہے اور منشی سجاد حسین کے ہاں جر بز' تیولی لیکن ڈون کوئزو اور فسانۂ آزاد کے ساتھ ساتھ ڈکنس کے پک وک پیپرز کا اثر زیادہ گہرا اور واضح نظر آتا ہے۔ ڈکنس نے مسٹر پک وک' کو مختلف حالات و کوائف میں رکھ کر اس کی مضحکہ خیزی اور بوکھلاہٹ سے خالص مزاح پیدا کیا ہے۔ منشی سجاد حسین نے حاجی بغلول کو اپنے معاشرہ اور ماحول میں رکھ کر حاجی صاحب کی بوکھلاہٹ کلبیت اور زود مزاجی سے ہنسنے ہنسانے کا پہلو نکالا ہے۔ لیکن ان سب اثرات کے باوجود کمال یہ ہے کہ حاجی صاحب اور حرفہ ریوڑی ہمارے معاشرے کے انسان ہیں۔ ان کی فکر' ان کا رویہ' ان کا اندازِ نظر سب کچھ خالص مشرقی رنگ میں رنگا ہوا ہے۔ یہ سارے اثرات جو منشی سجاد حسین نے قبول کئے پہلے اُن کے شعور کا حصہ بنے اور بعد میں تخیل اور معاشرت کی رنگا رنگی کے ساتھ ایک نئی شکل میں ظاہر ہوئے جس میں تخلیقی قوتوں کی ندرت بھی ہے اور تہذیب کی رچاوٹ بھی۔

یہ تو وہ اثرات تھے جو مختلف سمتوں سے آئے اور جنہوں نے لکھنے والے کے شعور و تخیل میں نئے نئے گل کھلائے۔ لیکن اس زمانے کے اور ناولوں کی طرح اس ناول کے لکھنے اور لکھوانے بنانے اور سنوارنے نے تشکیل اور تعمیر میں اودھ پنچ کے پڑھنے والوں نے بھی بڑا حصہ لیا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب قارئین اور ادیب کا رشتہ براہ راست قائم تھا۔ ادیب اپنے پڑھنے والوں کو ذہن میں رکھ کر ان کے لیے لکھتا تھا اور ان کی پسند و ناپسند کو بڑی اہمیت دیتا تھا۔ عام طور پر لکھنے والوں کے تخلیقی محرکات یا تو خارجی

آتے تو آخر پھر ان کرداروں میں ایسا کون سا حقیقت پسندانہ پہلو ہے ان کے رویے میں آخر ایسا کون سا عنصر ہے جو ان کرداروں کو آج تک زندہ رکھے ہوئے ہے؟

اس کی نفسیاتی وجہ ہے۔ جب ہم اپنی عمر کے اعتبار سے پختہ ہو کر بالغ نظر ہو جاتے ہیں تو یقیناً ہمیں حاجی بغلول اور آزاد جیسے کردار نظر نہیں آتے۔ لیکن جب ہم اس منزل پر پہنچ کر عہد رفتہ کے دریچوں سے جھانکتے ہیں تو بہت سے کردار اپنی عجیب و غریب اور مخصوص خصوصیات لیے ہمارے ذہن کی سطح پر ابھرنے لگتے ہیں۔ بچہ اپنے بڑوں کو، ساتھیوں کو بغیر کسی گہرائی یا تعلق کے دیکھتا ہے اور اس کی نظر ان پر براہ راست پڑتی ہے۔ ان کی بہت سی حرکات و سکنات اسے عجیب عجیب سی دکھائی دیتی ہیں۔ وہ اپنے استاد، محلہ دار، عزیز رشتہ داروں کے عادات و اطوار، وضع قطع سے نہ صرف اثر قبول کرتا ہے بلکہ ان سے بغیر جانے اپنے شعور کی تہذیب بھی کرتا جاتا ہے۔

بچپن میں کوئی بھی چیز معمولی نہیں ہوتی اور بچہ جب کسی چیز سے متاثر ہوتا ہے تو یہ نقوش اس کے شعور میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے جم کر رہ جاتے ہیں۔ مجھے یاد ہے کہ میں نے اپنی نوعمری کے زمانہ میں جب "الحمرا" کے افسانے پڑھے تھے تو مجھ پر ایک ایسی کیفیت اور اس کیفیت کے ایسے نقوش ذہن میں ابھرے تھے کہ میری جذباتی اور داخلی کائنات میں ایک ہل چل سی مچ گئی تھی۔ یہی نقوش آج بھی میرے ذہن میں تازگی اسی شدت اور حسن کے ساتھ زندہ ہیں۔ ابھی کچھ عرصہ ہوا جب میں نے ان افسانوں کو دوبارہ پڑھنا شروع کیا تو چند صفحات پڑھنے کے بعد ہی میں نے محسوس کیا کہ وہ حسین نقوش اور دل فریب یادیں اپنی شکل بدل رہے ہیں اور ان کی جڑیں کمزور پڑ رہی ہیں۔ میں نے کتاب بند کر دی اور گھنٹوں آنکھیں بند کر کے ان کو از سر نو پانی دیتا رہا۔

بچہ کا انسانی تصور دراصل اتنا ہی حقیقی ہوتا ہے جتنا خود بالغ نظر انسان کا۔ بچہ کا ذہن بظاہر بے معنی خارجی حرکات کو پکڑ لیتا ہے۔ بولنے چالنے کے انداز، تکیہ کلام

ہوتے تھے یا پھر پڑھنے والوں کا تقاضا۔ ایسی تحریریں بہت کم تھیں جہاں لکھنے والا خالص اپنے داخلی تقاضوں سے مجبور ہو کر لکھنے کو ایک آزاد تخلیقی سرگرمی سمجھتا تھا اور پھر چونکہ یہ چیزیں قسط وار اخباروں میں شائع ہوتی تھیں اور پڑھنے والوں کا ردِ عمل ہاتھ کے ہاتھ معلوم ہو جاتا تھا اس لیے لکھنے والوں کو ایسے میں دو باتوں کا خیال رکھنا پڑتا تھا۔ ایک تو یہ کہ ہر حصے میں عمل اور جوش کے منتہی کو برقرار رکھا جائے تاکہ پڑھنے والے کی دلچسپی باقی رہے اور دوسرے یہ کہ وہ حصہ اپنے پچھلے حصہ سے تسلسل رکھتے ہوئے بھی آزاد رہے تاکہ وہ لوگ جنہوں نے پچھلے حصے نہیں پڑھے ہیں وہ بھی اس سے لطف اندوز ہو سکیں۔ اس بات کا اثر ناول کی تکنیک پر پڑتا تھا تسلسل رکھ کر کسی حصہ کو آزاد رکھنا کوئی ہنسی کھیل نہیں ہے۔ اسی لیے قصہ کا تسلسل بحیثیت مجموعی باقی نہیں رہتا تھا یہی نقص فسانۂ آزاد میں نظر آتا ہے اور یہی حاجی بغلول اور ڈکنس کے اس نوع کے ناولوں میں نظر آتا ہے۔ اب یہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ آخر پھر ایسے میں ہم ان ناولوں سے کیوں لطف اندوز ہوتے ہیں؟

اس کا جواب یہ ہے کہ ہم ایسے میں دراصل جس چیز سے لطف اندوز ہوتے ہیں وہ بذاتِ خود قصہ کا مجموعی تسلسل، تکنیک کی پختگی، ڈھانچے کی ہمواری یا ناول کے عمل کی حرکت نہیں ہے بلکہ وہ چیزیں ہمارے لیے اہم ہوتی ہیں جو اس حرکت سے پیدا ہوتی ہیں۔ ایسے میں ناول کی ساری کائنات کردار سے تخلیق ہوتی ہے، پلاٹ سے نہیں، پلاٹ کا کام تو صرف اتنا ہوتا ہے کہ وہ کردار کی صف بندی کرتا رہے اسے پھیلاتا رہے اور اس میں زندگی کا رنگ بھرتا رہے۔

یہ بات تو تھی ناول کی تخلیق کے داخلی و خارجی پہلوؤں کے سلسلے میں۔ اب یہاں ایک سوال یہ ہے کہ کیا یہ ناول اور اس ناول کے کردار غیر حقیقی اور مبالغہ آمیز نہیں ہیں؟ عام زندگی میں حاجی بغلول اور حرفہ ریوڑی جیسے لوگ ہمیں نظر آتے ہیں اور اگر نہیں

اُٹھنے، بیٹھنے، چلنے پھرنے کے طور طریقے اس کو قدم قدم پر متاثر کرتے رہتے ہیں اور جب وہ ان تاثرات کے دھندلکوں کو اپنے شعور کے گورکھ دھندوں میں لے کر بڑا ہوتا ہے اور اس میں سوچنے کا مادہ پیدا ہوتا ہے۔ خارجی تعلق داخلی شکل اختیار کرنے لگتے ہیں تو ایسے میں جب وہ عہدِ رفتہ پر نظر ڈالتا ہے، ماضی کو دیکھتا ہے جواب اُسے واضح طور پر نظر آنے لگتا ہے تو اُسے ان یادوں میں، ان لوگوں میں، ان کی حرکات و سکنات میں ایک عجیب لذت اور لطف محسوس ہوتا ہے اور یہ ساری یادیں اور نقوش مل جل کر کوئی ایسی شکل اختیار کر لیتے ہیں، کسی ایسی شخصیت کا روپ دھار لیتے ہیں جس میں یہ ساری خصوصیات یکجا ہو جاتی ہیں اور وہ انہی دل فریب یادوں اور حسین نقوش کو آئندہ نسل کو منتقل کر دیتا ہے اور انہی یادوں اور تاثرات سے کوئی آزاد اور خوجی بن جاتا ہے، کوئی پک وک اور Nicholas Nickleby بن جاتا ہے، کوئی ظاہر دار بیگ اور نصوح بن جاتا ہے۔ کوئی امراؤ جان ادا بن جاتی ہے۔ اور کوئی حاجی بغلول اور حرفہ ریوڑی۔ انسانی فطرت، پورے ایک معاشرے کے خدوخال اپنی ساری کمزوریوں کے ساتھ یکجا ہو کر ان کرداروں کی شخصیت اور ذات کے آئینے میں اُبھر آتے ہیں اور یہ کردار ان سب نقوش، یادوں، ماحول اور فطرت کا مجموعہ بن کر نمائندہ کردار بن جاتے ہیں اور یہی وہ منزل ہے جہاں پہنچ کر فن کار 'خدا' بن جاتا ہے: 'حاجی بغلول' ایک ایسے ہی 'خدا' کی زندہ اور جیتی جاگتی تخلیق ہے۔

حاجی بغلول اس زمانہ کے اور دوسرے ناولوں کی طرح تکنیک اور خارجی ڈھانچے کے اعتبار سے ایک سرگزشت ہے جس میں حاجی صاحب کو مختلف حالات اور گرد و پیش میں رکھ کر مزا لیا گیا ہے۔ واقعات کی مضحکہ خیزی، حادثات کا تسخر اور اس پر حاجی صاحب کے عادات و اطوار اور اُن کی فطرت روز ایک نیا اشتغلہ چھوڑتے ہیں اور پڑھنے والا ہنستے ہنستے لوٹ پوٹ ہو جاتا ہے۔ حاجی بغلول

ایک مزاحیہ ناول ہے اور خود حاجی صاحب ایک مذاقیہ کردار جن کی سنجیدگی عمل کی دھن، خود داری اور انا، غیر معمولی احساس برتری اور ہمدانی اسے واقعات کچھ اس طور پر پلیٹ بھاتے ہیں کہ خود بے چارے حاجی صاحب ان کی زد میں آجاتے ہیں اور دوسروں کے لیے ہنسنے ہنسانے کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔

حاجی صاحب کے عمل سے مزاح پیدا ہوتا ہے لیکن خود وہ ایک سنجیدہ اور متین آدمی نظر آتے ہیں۔ وہ بے چارے سیدھے سادے آدمی اپنے دوستوں پر نازاں اور ان پر پورا پورا اعتماد رکھتے ہیں۔ جسمانی عیوب انہیں فطرت سے ودیعت ہوئے ہیں۔ دوستوں کے چڑھانے (اور وہ بہکائے میں بہت جلد آجاتے ہیں) کی وجہ سے اپنی قابلیت وعلمیت کا خناس ان کے سر میں سمایا ہوا ہے۔ خودداری، خود اعتمادی اور غصہ ان کی فطرت میں کوٹ کوٹ کر بھرے ہیں اور یہی سب چیزیں مل کر ان کے لیے ہر روز ایک نئی مصیبت کا پیش خیمہ بن جاتی ہیں۔ بے چارے گھوڑا خریدنے نیلام میں جاتے ہیں تو سائیس کی بدمعاشی سے چاروں شانے چت گر پڑتے ہیں۔ بی مرادی سے عشق لڑاتے ہیں تو یار لوگ انہیں پھانس کر وظیفے کے چکر میں ڈال دیتے ہیں اور پھر رات کو چھپ کر پٹاخے چھوڑتے ہیں اور مزا لیتے ہیں۔ کبھی اخبار نکلواتے ہیں کبھی عدالتوں کے چکر کٹواتے ہیں اور کبھی اسپاچ یعنی اسپیچ دلواتے ہیں۔ دوستوں کے لیے حاجی ایک نعمت ہے قہقہہ مارنے اور لطف اٹھانے کا ایک ذریعہ۔ حاجی صاحب کا قصور صرف اتنا ہے کہ وہ ایک معزز انسان کی حیثیت سے زندہ رہنا چاہتے ہیں اور معاشرے کو اپنی ذات بابرکات یا پھر جریب زیتونی کے زور سے اپنے مزاج اور اپنے خیال کے مطابق دیکھنا چاہتے ہیں یہیں سے وہ تصادم پیدا ہوتا ہے جو خود حاجی صاحب کو بہت مہنگا پڑتا ہے اور وہ جہاں جاتے ہیں پھسل کر گر پڑتے ہیں۔ ان کی مزاحیہ اہمیت کا راز

اس میں مضمر ہے کہ جو وہ سوچتے ہیں کر گزرتے ہیں۔ جذبہ وعمل اُن کے ہاں ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ حاجی بغلول اس ذہنی تصادم کی داستان ہے جہاں فرد اپنی خیالی دُنیا کی ذاتی پسند وناپسند کے مطابق زندہ رہنا چاہتا ہے۔ یہ تصادم خود اس کی زندگی کے لیے ایک قہقہہ بن جاتا ہے۔ اسی تصادم اور تضاد میں اس کردار کی انفرادیت پنہاں ہے۔

منشی سجاد حسین نے یہ کردار خالص مزاح پیدا کرنے اور زور زور سے ہنسانے کے لیے تخلیق کیا تھا۔ لیکن کسی مزاحیہ کردار کا یہ المناک پہلو جس میں کرب بھی ہو اور ٹیسیں بھی، جس میں کردار ایک پوری جماعت کے لیے ایک نعمت بن جائے لیکن خود تنہائی محسوس کرنے لگے اور ساری دُنیا اس کے سامنے تاریک ہو جائے پورے اُردو ادب میں نہیں ملتا۔ جیسے جیسے ناول نگار نے حاجی صاحب کا مذاق اڑایا ہے، جیسے جیسے انہیں ظرافت ومزاح کا وسیلہ بنایا ہے۔ ویسے ویسے حاجی صاحب سے پڑھنے والوں کی ہمدردی بڑھتی جاتی ہے اور رفتہ رفتہ یہ کردار تاثر کی ددی اور اور شخصیت کی شنویت کی وجہ سے بذاتِ خود ایک المیہ کردار بن جاتا ہے۔

اس کا احساس خود مصنف کو بھی ہونے لگا تھا۔ لیکن جب اس نے حاجی صاحب کے اس پہلو کو دبانے کی کوشش کی، اس وقت حاجی صاحب خود اس کے ہاتھ سے نکل چکے تھے اور اپنے غمگساروں کی خاصی تعداد پیدا کر چکے تھے۔ یہ چور مصنف کے دل میں خاص طور پر ناول کے آخری تہائی حصہ میں بہت واضح طور پر نظر آنے لگتا ہے۔ ایک جگہ منشی ناظر حسین کا ذکر کرتے ہوئے وہ یہ لکھ جاتے ہیں کہ "حاجی بے چارے مرنجان ومرنج آدمی۔ اگرچہ بگڑتے جلد مگر عناد سے عمر بھر نا بلد رہے۔ اِدھر خفا ہوئے اُدھر صاف ہو گئے۔" یہ وہ منزل تھی جب مصنف باوجود غیر ہمدردانہ رویہ رکھنے کے آخر میں ہمدردی پر خود مجبور ہو گیا اور اس نے یہ محسوس کیا کہ حاجی کے ساتھ یہ ہمدردی

ذہنی معیار والی ظرافت اور زور زور سے ہنسنے ہنسانے کے نقطہ نظر سے بہت مہلک ہے۔ یہاں پہنچ کر اس کا علاج اس نے یہ کیا کہ آخری باب میں جہاں حاجی صاحب اپنے دوستوں کی بے وفائی اور اپنی زندگی کی الم ناکی کی وجہ سے خود کو منھ دکھانے کے قابل نہ سمجھ کر اپنا بستر بوریا باندھ کر بحسرت و یاس بھاگ نگر کا رُخ کرتے ہیں تو مصنف کی اس وقت شعوری طور پر یہ کوشش ہوتی ہے کہ کردار کے اس المیہ عنصر کو زیادہ سے زیادہ واقعات سے ہنسا ہنسا کر دبا دے اور پڑھنے والوں کو اپنی طرف کرے اور حاجی صاحب سے جو ہمدردی انہیں پیدا ہو گئی ہے اسے زائل کر دے لیکن یہاں بھی مصنف نے جیسے جیسے اپنے قلم کی جولانی دکھانے کی کوشش کی۔ المیہ عنصر بڑھتا چلا گیا اور جب ہم ناول ختم کرتے ہیں تو ہمارے قہقہوں میں غم کا پہلو جھلکنے لگتا ہے اور خود مصنف کے قلم سے یہ جملے نکل جاتے ہیں۔

"لہٰذا سر دست ہم اُن سے ہاتھ دھوتے ہیں اور اس تاسف کے ساتھ سرگزشت ختم کرتے ہیں کہ ہمارے شہر سے ایک بہت بڑی نعمت نکل گئی اور دنیا نے اس پاک نفس کی پوری قدر نہ کی۔ اب اگر میر ناظر حسین منفعل ہوں تو کیا حاصل اور حرفہ ریوڑی سر پیٹیں تو کیا فائدہ۔"

حرفہ ریوڑی حاجی صاحب کے لیے ایک مصیبت بھی ہے اور اُن کی مصیبت کا ساتھی بھی۔ حرفہ ریوڑی ایک طرف تو حاجی صاحب کی ذہنی فکر اور رجحان کی نمائندگی کرتا ہے۔ دوسری طرف خارجی دنیا کا مظہر بھی بن جاتا ہے۔ حرفہ ریوڑی کے کردار کے بغیر حاجی صاحب کے کردار میں زندگی کی گھماگھمی پیدا نہیں ہو سکتی تھی ۔ جوان کے کردار کی نمایاں خصوصیت ہے۔ اس کردار کے بغیر نہ تو ناول کا ارتقاً ممکن تھا اور نہ خود حاجی صاحب کا کردار پورے طور پر تعمیر ہو سکتا تھا۔ اسی لیے حرفہ ریوڑی صاحب گھوڑی خریدنے کے فوراً بعد حاجی صاحب کے سائیس کی

حیثیت میں داخل ہوتے ہیں اور دیکھتے ہی دیکھتے حاجی صاحب کے پرائیویٹ سکریٹری کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں اور جوں ہی حاجی صاحب اس کی نمک حرامی پر اسے جریب زیتونی مار مار کر نکال دیتے ہیں۔ ناول سمٹنے لگتا ہے اور حاجی صاحب کا بستر بوریا بھی گول ہونے لگتا ہے۔ اس کردار کی اس ناول میں وہی اہمیت ہے جو سرشار کے ہاں خوجی کی یا Cervantes کے ہاں سانچو پانزا کی جس کے بغیر ناول کے ارتقاء، تسلسل اور دلچسپی میں فرق آجاتا ہے۔

منشی سجاد حسین کو کردار تخلیق کرنے کا بڑا سلیقہ تھا۔ حاجی صاحب کے کردار کے ساتھ ساتھ بالواسطہ یا براہ راست جو چھوٹے بڑے کردار آتے ہیں وہ بذات خود اپنی جماعت کی پوری نمائندگی کرتے ہیں۔ خواہ وہ 'بالشتیا' کا کردار ہو یا کسی بگڑے ہوئے انگریز نما کالے کا۔ کاتب کا کردار ہو یا حرفہ ریوڑی کی ماں کا۔ مرزا صادق حسین کا کردار ہو یا منشی ناظر حسین کا۔ گو یہ کردار تھوڑی دیر کے لیے آتے ہیں لیکن ایک خاص طبقے، ماحول اور زاویۂ نظر کی نمائندگی اور ترجمانی کرتے ہیں۔ حرفہ ریوڑی کی ماں میں بننے اور ابھرنے کی پوری صلاحیت تھی لیکن منشی صاحب کی نظر چونکہ صرف حاجی بغلول کے کردار پر تھی اس لیے یہ کردار بے توجہی کا شکار ہو کر رہ گیا ورنہ یقین ممکن تھا کہ اس زمانے کی ایک خاص قسم کی عورت کا کردار بھی اردو ادب کو مل جاتا۔

اس ناول کے مزاح کا انداز وہ ہے جو کیلے کے چھلکے پر سے پھسل کر گرتے ہوئے آدمی کو دیکھ کر قہقہے کی شکل اختیار کر لیتا ہے جس میں ذرا دیر کو ہمدردی اور غم گساری کا پہلو ذہن سے غائب ہو جاتا ہے اور آدمی بے ساختہ ہنس پڑتا ہے۔ منشی سجاد حسین حاجی بغلول کو اسی طور پر پیش کرتے ہیں جس طرح ڈکنس نے مسٹر پک وک کو پیش کیا ہے۔ اسکیٹنگ کرتے کرتے مسٹر پک وک جب برف کے اندر اتر جاتے ہیں تو دیکھنے والوں کے منھ سے بے تحاشہ قہقہہ نکل جاتا ہے۔ بالکل اسی طرح جب حاجی صاحب نیلام

گھوڑا خرید کر جو گھر آنے پر گھوڑی نکلتی ہے' اچک کر اس پر بیٹھتے ہیں اور چاروں شانے چت گر پڑتے ہیں تو یہاں بھی قہقہہ کا وہی انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ منشی سجاد حسین کا مزاح قہقہوں سے فروغ پاتا ہے۔

"سائیس تو آپ جانئے ایک ہی پاجی اور پھر آج کل چمار پرستی کے عہد میں یہ سر پہ شیطان کے آگ اور بھی شیطان چڑھا۔ اس نے بلا اجازت ایک طرف سے تنگ کا بکسوا کھول ڈالا اور دوسری طرف حاجی صاحب رکاب پر پاؤں رکھے جریب و عبا کے ساتھ اچکے ہی تھے کہ مع کاٹھی شریف اس طرح کھسک گرے جس طرح درخت سے کٹھل یا دیوار سے بندر۔ عمامۂ مقدس تو ٹرے کی صورت جانور کے روبرو پہنچا۔ جریب زیتونی عبا میں ملفوف ہو کر کشتی شکستہ کا مستول بنی اور یہ آشنائے بحر شہسواری چاروں شانے چت۔ کاٹھی کو صبر کی بھاری سِل کی طرح سینے پر رکھے اُلٹے کچھوے کی صورت ہوا میں ہاتھ پاؤں مارنے لگے۔ سائیس نے کچھ تو ازراہِ انسانیت اور بہت کچھ اپنی کاٹھی کی خاطر سے بطخ کے سینے سے ڈھیلا ہٹایا یا اٹھا کے سیدھا کیا۔ باگ ہاتھ میں دی۔"

منشی سجاد حسین نے خالص مزاح کا یہی 'قہقہی معیار' سارے ناول میں رکھا ہے ظاہر ہے کہ ایسے میں فن کارانہ شائستگی کا دامن بھی ہاتھ سے چھوٹ جانے کا احتمال رکھتا ہے سو یہ کہیں کہیں ضرور ہوا ہے لیکن خالص مزاح اپنی اصلیت و شدت کے ساتھ ہر جگہ برقرار رہا ہے۔ منشی صاحب نے واقعات سے مزاح پیدا کیا ہے۔ پھر ان واقعات کی تفصیل اور جزئیات کے بیان سے مزاح پیدا کیا ہے۔ یہ جزئیات نگاری اُن کے ہاں مزاح اور طرز ادا کے سلسلے میں بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔

ناول نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنی حقیقی اور تخیلی دنیا کی ایسی زندہ اور جیتی جاگتی

تصویر زبان کے ذریعہ اس طور پر پیش کرے کہ جو کچھ خود اس نے محسوس کیا ہے جو کچھ وہ جانتا ہے یا جو کچھ اس نے دیکھا ہے وہ اسی طرح پڑھنے والے کے تخیل میں داخل ہو کر اس کے فکر و احساس کا ایک حصہ بن جائے۔ منشی سجاد حسین نے جو کچھ محسوس کیا، جو کچھ معاشرے کی سطح کے نیچے دیکھا اسے پوری شدت اور تاثر کے ساتھ ہم تک پہنچا دیا۔ طرزِ ادا کے سلسلے میں یہ بات بھی ان کے ہاں بڑی اہم ہے کہ وہ موقع و محل کے مطابق جذبات اُبھارنے یا اپنے احساس کی تصویر اتارنے میں کمال رکھتے ہیں۔ اس کوشش میں کہیں جملے طویل ہو جاتے ہیں، کہیں ننھے ننھے فقرے چنگاریاں اڑاتے ہنسی کی پھلجھڑیاں چھوڑنے لگتے ہیں۔ پھر ایسے میں وہ احساس کو کسی دوسرے احساس کے ساتھ گڈمڈ نہیں کرتے بلکہ اسی احساس کو تشبیہات کے ذریعہ اور اُجاگر کر کے اس کے سارے خدوخال قاری کے ذہن میں اتار دیتے ہیں۔ بیان کی تیزی احساس کا مظہر واقعہ ہر پیراگراف اور ہر جملے کے ساتھ بنتا سنورتا چلا جاتا ہے۔ زبان لکھنؤ کی ٹکسالی زبان رہتی ہے اور اس ماحول کی پورے طور پر ترجمانی کرتی ہے۔ حاجی صاحب گھوڑا خریدنا چاہتے ہیں۔ اس کے لیے کتابیں پڑھتے ہیں مگر ہزار کوشش اور سر مارنے کے باوجود بات بنتی نظر نہیں آتی۔ آخر میں یہ طے کرتے ہیں کہ نیلام میں جا کر اس قصّہ کو پاک کرنا چاہیئے۔

"گھوڑوں کا کوئی سوداگر اور دلال ایسا ہی ہوگا کہ سرا اور نخاس میں اس کے سرمائے اور متاع پر حملہ خریداری اور دل و دماغ پر ضربۂ آصفیہ قیمت نہ فرمایا گیا ہوگا۔ مگر افراط واقفیت تازہ و کفایت شعاری بے اندازہ سے کبھی معاملہ رو براہ نہ آیا۔ اگر جانور پسند آیا قیمت ناپسند ہوئی۔ قیمت اچھی پائی جانور بُرا ٹھہرا۔ سارے سارے دن رومال کی آڑ میں بٹیریں لڑا کیں لیکن ڈو ڈو چونچوں کے بعد دونوں برابر چھوٹ رہیں۔ بالآخر منغض ہو کے یہی رائے قرار پائی کہ ہرچہ بادا باد نیلام جائیے

خریدنا چاہیئے۔"

یہ وہ طرز ادا ہے جو ایک طرف تو بات کو آسان سیدھے سادے اور رواں طریقے سے بیان کرنے کے زیر اثر پیدا ہو رہا تھا اور دوسری طرف لکھنؤ کی معاشرت کے بنیادی خصائص بھی اپنے اندر لیے ہوئے تھا جس میں اختصار پسندی زبان اور محاورے کا خیال "فسانۂ عجائب" کا پسندیدہ ڈھنگ لکھنے والے کو ہر دم گھیرے رہتا تھا۔ یہی وہ طرز نگارش ہے جو ایک نئے جماؤ در احساس فکر کی تہذیبی گہرائی کے ساتھ ہمیں فسانۂ آزاد میں نظر آتا ہے۔

منشی سجاد حسین کے ہاں طرز ادا اور مزاح الگ الگ چیزیں نہیں ہیں۔ بلکہ ان دونوں کے فطری طور پر شیر و شکر ہونے سے بات بنتی ہے۔ اگر مزاح کو طرز ادا سے الگ کرکے دیکھئے تو کچھ باقی نہیں رہتا۔ ان کے ہاں جو مزاح ہے وہ صرف لفظوں کا کھیل نہیں ہے اس لیے کہ لفظوں سے پیدا ہونے والا مزاح قہقہہ پیدا نہیں کر سکتا تاوقتیکہ الفاظ واقعات پلاٹ اور متن کے ساتھ خاص تعلق نہ رکھتے ہوں اور ان لفظوں کے سہارے پلاٹ کا عمل آگے نہ بڑھ رہا ہو۔ الفاظ کے استعمال کا یہ ڈھب منشی صاحب کے ہاں طرز ادا کا معاملہ ہے جس سے وہ اصل قصے کے عمل کو آگے بڑھانے میں مدد لیتے ہیں۔ بھرپور اظہار کے بغیر یہ سب کچھ ناممکن تھا۔

"حاجی صاحب ہیجان میں تو تھے ہی۔ لگام کا نام سنتے ہی الف ہو گئے۔ غصے کی باگ ڈور پنجۂ ضبط سے اس طرح چھوٹ گئی جس طرح ہوا میں بھر کنکوے کی ڈور کا سرا۔ تڑاق سے ایک جریب زیتونی جما ہی بیٹھے۔"

مجاز، استعارے، کنائے اور تشبیہات کا یہ انداز ایک خاص لطف دیتا ہے اور ان کے انداز تحریر میں بے ساختگی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ سب چیزیں اور بالخصوص تشبیہیں ان کے بیان کا ایک حصہ ہیں جن سے وہ اپنے جذبے یا احساس کو پوری قوت کے ساتھ

پڑھنے والوں تک پہنچانے کا کام لیتے ہیں۔ نثر میں یہ بات پیدا کرنا خاصا مشکل کام ہے۔ کلچر کی رچاوٹ زبان پر پوری قدرت اور احساس کی پوری شدت کے بغیر لکھنے والا ایک قدم آگے نہیں بڑھا سکتا۔ ایسے میں وہ ایک بات کو کئی طرح سے ادا کرتے ہیں اور اکثر کسی خاص فن یا پیشے کی اصطلاحیں نئے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ اس سے ایک طرف تو بیان کی فضا خوش گوار رہتی ہے اس میں تازگی اور نیاپن باقی رہتا ہے اور دوسری طرف قاری کا ذہن اگلے واقعے سے مزا لینے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ قاری کے ذہن میں اس طور پر قبولیت پیدا کرنے کے لیے ان کا یہ انداز ایک خاص کام انجام دیتا ہے جس کا اثر بذاتِ خود اور براہِ راست قصے کے عمل اور ناول کی داخلی تکنیک پر پڑتا ہے۔

"ایک چائے کی پیالی نے سب کسل دماندگی اس طرح غائب کر دی جس طرح گدھے کے سر سے سینگ۔ وہی دم خم، وہی کس بل، وہی آوازیں کڑک موجود ہو گئی جو نیچر کی غلط بخشی اور آزادانہ زندگی سے آپ میں عادتاً پائی جاتی تھی، پھر آپ جلتے تنہائی کے وسیع میدان میں تخیل کا ٹٹو عشق کا چابک کھا کے، بغیر بکر دکو دچائے کیوں کر رہ سکتا تھا تلاش و جستجو کی قدم بازی، حصول مدعا کی سرپٹ، راز و نیاز کی شہکام، وفا و جفا کے کاوے ایڑن، وصال کی میٹھی پوی، ہجر کی بدلگامی ابگاڑ اور بناڈ کی ڈگی سے جولانگاہ دماغ گھوڑ دوڑ کا میدان بن گیا۔"

منشی سجاد حسین کو ایک اچھے فن کار کی طرح یہ معلوم ہے کہ کون سی بات کس طرح اور کہاں کہنی ہے، ان کے طرزِ تحریر میں جدید ایجادات، سائنس اور انکشافات کا اثر واضح طور پر نظر آتا ہے اور وہ ان معلومات کو اس بے تکلفی سے استعمال کرتے ہیں کہ یہ چیزیں باہر کی معلوم نہیں ہوتیں بلکہ اُردو زبان کی تہذیب کا ایک حصہ بن جاتی ہیں۔

اکثر بات کرتے کرتے وہ ایک فقرہ ایسا چھوڑ دیتے ہیں کہ پڑھنے والے میں اکتاہٹ پیدا نہیں ہو پاتی بلکہ اس سے احساس تازگی شاداب ہو جاتا ہے اور ساتھ ساتھ عمل کی سست روی بھی دور ہو جاتی ہے۔

"خدا کی عنایت اور آزادی زمانہ کے صدقے معشوقوں کی کمی نہیں"

"قسم اللہ پاک کی ہمارے ملک عرب میں غلہ تو کم ہوتا ہے مگر دوستی زیادہ ہوتی ہے۔"

اس طور پر منشی صاحب اس دلچسپی کو برقرار رکھنے میں کوئی کور کسر نہیں چھوڑتے جو ناول اور بالخصوص مزاحیہ ناول کی جان ہوتی ہے۔ اس گُر سے وہ خوب واقف تھے۔

اُن کی نثر میں ایک 'بدعت' بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ منشی صاحب انگریزی اور ہندی الفاظ کو فارسی و عربی الفاظ کے ساتھ وعطف اور اضافت لگا کر ملا دیتے ہیں۔ ہمارے ہاں جدید نثر میں یہ بات آج بھی عیب سمجھی جاتی ہے لیکن یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ آخر عربی فارسی لفظوں میں ایسی کون سی پاکیزگی ہے کہ ان میں تو شادی بیاہ جائز ہے لیکن انگریزی اور ہندی لفظوں کے ساتھ عربی فارسی لفظوں کا رشتہ ناتا پیدا نہ ہو۔ یہ مسلمان قوم کی اس برتری کا ترکہ ہے جب وہ حکمراں تھی اور زبانوں کا بین الاقوامی رشتہ اتنا گہرا نہ ہوا تھا جتنا آج ہے۔ منشی صاحب جو کلچر کی اس چھوت چھات کے قائل نہ تھے اور کلچر اور زبان کو ساری انسانیت کی وراثت سمجھتے تھے ظریف ٹھٹھول' اجرائے ڈگری' قواعد ڈاک خانہ' لارڈ پورٹ وشاکر ایسی ترکیبیں اس بے تکلفی کے ساتھ وعطف اور اضافتیں لگا کر استعمال کرتے ہیں جس طرح ہم سب لوگ عربی النسل اور فارسی نژاد لفظوں کو استعمال کرتے اور ملاتے ہیں۔ اگر لفظوں کو ملانے اور جوڑنے کی یہ پابندی اب ختم کر دی جائے تو اس سے ہماری زبان میں اظہار کا اختصار اور ساتھ ساتھ وسعت بیان پیدا ہو سکتے ہیں۔

اب آپ اس ناول کے ایک دوسرے پہلو کی طرف آئیے۔ فن خواہ کسی بھی شکل میں ہو اُسے زندگی کے تعلق سے ہی دیکھنا چاہیئے۔ کسی فن پارے کی قدر و قیمت متعین کرنے کے لیے سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس میں اپنے زمانے کا مزاج کس حد تک اور کس طور پر ظاہر ہوا ہے۔ اس نے زندگی کی تہذیبی سرگرمیوں، اس کے تنوع، رویوں اور احساسات کی کیسی ترجمانی کی ہے۔ (اور ظاہر ہے کہ تہذیبی سرگرمیوں میں معاشی، سماجی، سیاسی، مذہبی اور دوسرے عقائد کا نچوڑ گھل مل کر اقدار کی شکل اختیار کر لیتا ہے) کسی معاشرے کا تہذیبی اظہار سب سے واضح اور گہرے طور پر علامتی انداز میں اچھے ناول کے ذریعہ ہوتا ہے۔ یہ ناول (اور اس لفظ کو میں وسیع معنی میں استعمال کر رہا ہوں) خواہ میر امّن دلّی والے کی باغ و بہار کی شکل میں ہو یا سرشار کے فسانۂ آزاد کی شکل میں، خواہ یہ نذیر احمد کا توبۃ النصوح ہو یا منشی سجاد حسین کا حاجی بغلول مصنّف کی نظر اپنے ارد گرد کے لوگوں، معاشرے کے حالات، بچپن کی یادوں، خاندانی ماحول اور دیکھے بھالے مناظر کو فراموش نہیں کر سکتی۔ یہ سب کچھ مل کر ایک ایسا آمیزہ بناتے ہیں کہ دیکھنے والے کے اندازِ نظر کے وسیلے سے ایک نئی دُنیا تخلیق ہو جاتی ہے جو جانی پہچانی اور دیکھی بھالی ہونے کے باوجود بالکل مختلف ہوتی ہے۔

حاجی بغلول کے مزاج کی بنیاد جمی جمائی اور مقررہ منظم سماجی اقدار پر قائم ہونے کے باوجود یہ احساس مسلسل رہتا ہے کہ اب ان میں تبدیلی آ رہی ہے جو نامعلوم طور پر مصنف کے مزاج میں (جو معاشرے کے مزاج کا آئینہ ہے) داخل ہو کر اُسے اپنا وجود منوانے پر اکسا رہی ہے۔ حاجی بغلول کی سرگزشت میں اسی لیے ہمیں ان موضوعات پر اظہارِ خیال بھی ملتا ہے جو اس زمانے میں مروج تھے اور جن پر اختلاف کی آویزش شروع ہو چکی تھی۔ اس زمانے کے عقائد، توہمات، لوگوں کے مشغلے، ان کی پسند و ناپسند نوابوں کی زبوں حالی، عورتوں کی نفسیات، دیہات، قصبوں اور شہروں کی فضا الگ

الگ لیکن ملی جلی ہمارے شعور کے تہ خانوں میں اترتی محسوس ہوتی ہے۔

اس ناول کا کینوس سرشار کے کینوس سے چھوٹا ہے۔ سرشار نے ساری تہذیب کو اپنے مزاج کی عینک سے دیکھا اور شعور و ادراک کے ان نہاں خانوں میں اتر گیا جہاں بڑے بڑوں کے قدم ڈگمگا جاتے ہیں۔ اس نے ساری تہذیب کو اپنے جال میں کھینچ کر مٹھی میں کرلیا اور تہذیب کی پری کو خوب صورت شیشے میں اتار دیا۔ لیکن منشی سجاد حسین کینوس کے چھوٹے ہونے کے باوجود جس قسم کے خدو خال ابھارتے ہیں جس قسم کے نقوش اجاگر کرتے ہیں' تہذیب کا جو پہلو پیش کرتے ہیں اس سے اس زمانے کے لکھنؤ کی معاشرت ہمارے سامنے آجاتی ہے جس کے مظہر خود حاجی بغلول ہیں۔ تہذیبی اعتبار سے اس ناول کی اہمیت اس لیے اور بڑھ جاتی ہے۔

لیکن اب یہاں ایک بات بڑی دیانت داری اور بے باکی سے پوچھی جاسکتی ہے کہ کیا صرف ان باتوں کے اظہار سے کسی ناول میں بڑائی کا پہلو پیدا ہو جاتا ہے؟ کیا حاجی بغلول میں انفرادی طور پر اور بحیثیت مجموعی کوئی اور بات بھی ایسی نظر آتی ہے جسے آپ انسان کے کسی مخصوص بنیادی رویے کی علامتی حیثیت دے سکیں؟ اور اگر اس ناول میں یہ علامتی رویہ موجود ہے تو اس میں آخر ایسی کون سی خصوصیات اور انسانی فطرت کے کن اساسی گوشوں کی تعمیم کا اظہار ملتا ہے؟ حاجی صاحب بظاہر خارجی واقعات کا مرقع ہیں۔ لیکن ان خارجی واقعات سے پیدا ہونے والی ذہنی آویزش، انتخاب و فیصلہ کرنے کا انداز، اعتماد اور احساس تنہائی' بے باکی اور نڈرپن، معاشرہ سے ٹکرا کر ذرا دیر کے لیے بوکھلا جانا' جریب زیتونی اور اپنے مشہور زمانہ تکیہ کلام 'کیا نام کہ' کا سہارا لے کر اپنے اظہار کی ڈور کے سروں کو ملانے کی کوشش کرنا دراصل وہ علامتی رویہ ہے جسے آپ سہولت کے لیے 'بغلولیت' کا نام دے سکتے ہیں' جس میں فرد کی پوری شخصیت جھلکنے لگتی ہے۔ یہ انسان کا بنیادی رویہ

اور اس کے مزاج کا واضح اظہار ہوتا ہے اور جس سے ہمیں قدم قدم پر واسطہ پڑتا ہے۔ جس میں نہ صرف انسان بلکہ زمانہ اپنی تصویر دیکھ سکتا ہے۔ بغلولیت ایک فرد کو دوسرے سے ممیز کرتی ہے جس کے ذریعہ ہم مختلف افراد کو پہچانتے اور ان میں امتیاز کرتے ہیں اور جس کا اظہار حرکات و سکنات، وضع قطع، بولنے کے انداز اٹھنے بیٹھنے کے طور طریقوں سے ہوتا ہے۔ ایک شخص بند کمرے میں نہیں بیٹھ سکتا اگر ایسا ہو جائے تو اس کے ہاتھ پیر پھوٹ جائیں۔ ایک شخص بھڑک دار کپڑے پہن کر خوشی محسوس کرتا ہے۔ ایک شخص اپنے کمرے میں بیٹھ کر دنیا کی بڑی سے بڑی بات کو باتوں باتوں میں اڑا دیتا ہے اور مطمئن ہو جاتا ہے۔ ایک شخص خاموش رہ کر دوڑا دوڑ دن کی ہانک کر زندگی کا مقابلہ کرتا ہے۔ کسی کا کچھ انداز ہے کسی کا کچھ۔

اگر ان رویوں کا تجزیہ کیا ہے تو ان میں معنی نظر نہیں آئیں گے۔ بغلولیت اس رویّے کو کہہ سکتے ہیں جس کی بنیاد نہ اخلاق پر ہو نہ بے اخلاقی پر، جس کے ذریعہ انسان مذہبی قیود اور سماجی پابندیوں سے آزادی حاصل کرتا ہے۔ جس میں ذہن کا عمل ان جانے طور پر کسی ایسے ڈھنگ، ڈھب یا چھب سے ظاہر ہوتا ہے جو بظاہر بے معنی معلوم ہوتا ہے لیکن جس میں فرد کی تربیت اور اس کے شعور کی پوری ذہنی تاریخ ملتی ہے۔ اس رویہ کو آپ نہ اچھا کہہ سکتے ہیں نہ بُرا، نہ اس کا تعلق بدی سے ہوتا ہے نہ نیکی سے بلکہ اس میں زندگی اور صداقت کی رنگارنگی حقیقت کی نافہمی کے ساتھ ملی جلی ہوتی ہے۔ یہ ایک ایسا رویہ ہے جس میں نہ تاریکی ہے نہ روشنی۔ جس میں بغاوت بھی نظر آتی ہے اور غیر ذمہ داری بھی۔ کبھی یہی رویہ آپ کو ظاہر دار بیگ کی شکل میں نظر آتا ہے۔ کبھی کلیم انصوح اور ابن الوقت کی، کبھی خوجی اور آزاد اور کبھی احمق الذین اور حاجی بغلول کی۔ یہ سارے کردار اپنے ابدی غم، دوری اور بے گانگی کے کرب سے نجات حاصل کرنے کے لیے موت کو ذریعہ نہیں بناتے بلکہ زندگی کے ذریعہ حاصل کرتے ہیں۔[1]

[1] بحوالہ، وزیر، سنہرا دلیل

کے لیے کبھی انہیں قرولی استعمال کرنے کا خیال آتا ہے اور کبھی جریب زیتونی کا۔ حاجی صاحب بغلولیت کے اسی رویّہ کی علامتی شکل ہیں۔ اگر یہ رویہ انسانی زندگی سے خارج کر دیا جائے تو زندگی بے مزہ اور یکساں ہو جائے اور تہذیب جمائیاں لینے لگے۔ حاجی بغلول کے رویّے میں ہمیں سارے معاشرہ کے خلاف جہاد کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا معاشرہ جہاں دوست بے مروّت اور بے وفا ہیں۔ جہاں انسان انسان کا رشتہ کمزور ہے اور یہی وہ چیز ہے جو ہمیں احساس کی ایک نئی دنیا عطا کرتی ہے۔ جہاں ہمیں سطحی خلوص سے نفرت ہونے لگتی ہے۔ محبت و نفرت کا مفہوم بدلنے لگتا ہے۔ اور احساس میں تبدیلیاں ہونے لگتی ہیں۔ پروسؔت کے الفاظ میں یہی وہ کمال ہے جو ناول نگار اپنے شعور کی گہرائی، تجربہ کی شدت اور احساس کی وسعت سے پیدا کرتا ہے اور ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ منشی سجاد حسین یہاں ناکام رہے ہیں۔

(۱۹۵۹ء)

maablib.org

مہدی افادی کا ادبی مقام

" دنیا میں جب کسی قوم نے ترقی کی تو اس کے ادب وانشا یعنی لٹریچر کو ضرور ترقی ہوئی اور اس کی ذلت اس قوم کے لیے نحوست کا سبب رہی ہے۔ جن صاحبوں کو ہمارے اسباب نحوست دور کرنے کی فکر ہے وہ دیکھیں گے کہ جو قوم اپنے لٹریچر کی طرف سے غافل رہی وہ کبھی نہیں پنپتی۔"

یہ پیغمبرانہ الفاظ اس انشا پرداز کے ہیں جسے آج ہم ایک حد تک فراموش کر چکے ہیں۔ کسی قوم کی یہ بڑی بدنصیبی ہے کہ وہ اپنے اسلاف کے کارناموں کو طاق نسیاں میں جگہ دے۔ اسی بات کو محسوس کر کے ٹی۔ ایس ایلیٹ نے کہا تھا کہ وہ لوگ جو ادبی وراثت کی طرف سے بے نیازی برتنے لگتے ہیں، وحشی ہو جاتے ہیں اور جن لوگوں میں ادبی تخلیق کی صلاحیتیں مفقود ہو جاتی ہیں ان کے ہاں خیالات و محسوسات کی ترقیاں بھی رک جاتی ہیں۔ کچھ اسی قسم کا جمود ہماری پوری قوم پر طاری ہے۔ اول تو ہمارے ہاں ادیب و مفکر پیدا ہونے ہی بند ہو گئے اور اس کا سبب یہی ہے کہ ہم نے ادب و فن کی اہمیت کو نہ صرف سمجھا ہی نہیں ہے بلکہ ذہنی تعمیر کے اس گراں بہا عنصر اور کلچر کے محافظ کو محض وقت گزاری اور عیش کا مشغلہ سمجھتے رہے ہیں۔ نتیجہ یہ نکلا کہ ہماری زندگی کے فکری، ذہنی دماغی ہر شعبہ میں حرکت و نمو کے نشان تک مشکل

سے نظر آتے ہیں اور خیالات، محسوسات اور افکار کی کمی قدم قدم پر نظر آتی ہے۔ علاوہ ازیں شاہانہ تساہل پسندی ہمارے رگ و پے میں اس درجہ سرایت کر گئی ہے کہ ہمارے ہاں سوچنے کے صرف چند زاویئے اور محدود راستے رہ گئے ہیں۔ اسی طرح ادب، شاعری اور فن کا وہ وسیع تصور جو زندہ قوموں کے فن و ادب کا حصہ ہے، ہمارے ادب و شعر میں خال خال ملتا ہے۔ ہمارے ہاں اپنے ادب سے غفلت برتنے کے اسباب میں انگریزی ادب کا بڑا ہاتھ ہے۔ ہمیں جو کچھ چاہیئے وہ ہم انگریزی کتابوں سے نکال لیتے ہیں اور اپنی قوم کا ثقافتی مزاج پہچانے بغیر سے فارمولوں کی صورت میں پیش کر دیتے ہیں۔ اس طرح ہمارے ادب، کلچر اور فکر میں بے راہ رویاں، غلط روشیں اور سوچنے کے بے ڈھنگے طریقے راہ پا گئے ہیں۔ ہم نہ روایات کا احترام کرتے ہیں اور نہ بزرگوں اور اسلاف کی خدمات کا، اور جب کبھی ہم ادب پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو یہ سمجھ لیتے ہیں کہ ہم پہلے ادیب ہیں جو ادب کی تخلیق کر رہے ہیں اور اس بات کو قطعی طور سے نظر انداز کر دیتے ہیں کہ زندہ ادب کی تخلیق کے لیے قدیم ادب اور روایات کا سہارا لینا ضروری ہے۔ اسی وجہ سے قوم کے نوجوانوں میں ادب کا صحیح مذاق ناپید ہے۔ مہدی افادی عمر بھر اسی کا رونا روتے رہے کہ "لٹریچر کا مذاق صحیح نہ پہلے تھا نہ اب ہے۔ یہ وہ راز ہے جس کی بے نقابی لٹریچر کے ساتھ مٹنے والی قوم کے مستقبل کو بعد کو پہلے دفعۃً ہمارے پیش نظر کر دیتی ہے۔" اور اتفاق دیکھیئے کہ وہ خود بھی اسی بدمذاقی کا شکار ہو کر رہ گئے اور آج اردو کے اس نامور انشاپرداز اور ادیب سے بہت کم لوگ واقف ہیں اور جتنے کچھ واقف ہیں اُن میں سے ایسے تو بہت ہی کم ہیں جو اُن کے ادبی درجہ کا تعین بھی کر سکیں۔

مہدی افادی کا کل سرمایۂ ادب دو کتابوں پر مشتمل ہے جن میں سے ایک اُن کے مضامین کا مجموعہ ہے اور دوسرا اُن کے خطوط کا۔ مضامین کی مدت بیس سال تک وسیع ہے۔

چند مضامین کو چھوڑ کر یہ سب کے سب وقتی مسائل پر لکھے گئے ہیں۔ لیکن ہنگامی و عارضی اقدار کے حامل ہونے کے باوجود ان میں کوئی خصوصیت ایسی ضرور ملتی ہے جس کی وجہ سے اُن میں آج بھی پہلی سی تازگی ہے اور وہ آج بھی اُسی شوق اور دلچسپی سے پڑھے جاسکتے ہیں۔

بیس سال کے عرصہ میں مہدی نے تیس مضامین سپرد قلم کئے۔ ذہنی ارتقاء کے لحاظ سے ہم ان مضامین کو تین ادوار میں تقسیم کرسکتے ہیں۔ پہلا دور ۱۸۹۰ء سے شروع ہوکر ۱۹۰۰ء تک رہتا ہے۔ اس دور میں اسلوب میں باسی پن ہے۔ لیکن اس کے باوجود انشاپردازی کی طرف خاص میلان کا پتا ضرور چلتا ہے۔ شوخی، ذکاوت، ذہانت اور طباعی کے دُھندلے سے نشان نظر آتے ہیں اور بار بار یہ محسوس ہوتا ہے کہ مصنف آزاد کے اتباع کی شعوری کوشش کر رہا ہے۔ اس دور میں مہدی خود کو ایک خاص روش پر ڈالنے کے خواہش مند نظر آتے ہیں۔ لیکن محسوسات کو پوری طرح ظاہر کرنے پر چونکہ قادر نہیں ہیں اس لیے بہت کوشش کے باوجود بھی وہ اس راستے پر چلنے میں ناکام رہتے ہیں۔ مطالعہ کی وسعت اور اس کے صحیح استعمال کا اندازہ بھی اسی دور میں ہونے لگتا ہے۔ عربی و فارسی الفاظ کی بہتات ہے۔ کہیں کہیں ڈپٹی نذیر احمد کی مشکل پسندی بھی نظر آجاتی ہے۔ بغیر ترجمے کے انگریزی الفاظ جگہ جگہ ملتے ہیں۔ اور یہ وہی طرز ہے جس کی طرح سرسید نے ڈالی تھی اور جس کی تقلید حالی، شبلی، نذیر احمد، آزاد وغیرہ نے اپنی تحریروں میں کی۔ اس طرح مہدی بھی انگریزی کے وہ الفاظ بلا تکلف استعمال کرجاتے ہیں جن کے لیے اُردو میں موزوں و مناسب الفاظ موجود ہیں۔ منطقی ترتیب اور تسلسل آہستہ آہستہ پختگی کی طرف بڑھتا ہوا محسوس ہوتا ہے اس دور میں انہوں نے کوئی قابلِ قدر مضمون نہیں لکھا۔ لیکن بایں ہمہ انشاپردازی کے دلکش عناصر کہیں کہیں جگمگاتے نظر آتے ہیں۔

دوسرا دور ۱۹۰۱ء سے شروع ہو کر ۱۹۰۹ء تک رہتا ہے۔ اس دور میں انہوں نے گیارہ مضامین لکھے۔ اور اگر ۱۹۱۰ء کے ابتدائی زمانے کا پہلا مضمون بھی ارتقائی ترتیب کے لحاظ سے ۱۹۰۹ء والے دور میں شامل کر لیا جائے تو مضامین کی تعداد بارہ ہو جاتی ہے۔ اس دور میں دماغ میں سلجھاؤ اور شعور میں عمق نظر آتا ہے۔ ذہنی نشوونما ایک مخصوص ارتقائی طریق پر درجاتی منزل طے کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ مصنف میں اپنے محسوسات و خیالات کو اچھی طرح ظاہر کرنے کا سلیقہ پیدا ہو چلا ہے اور اس لیے خیالات میں وضاحت اور صفائی کا پہلو نمایاں رہتا ہے۔ فلسفیانہ مذاق اور وسیع معلومات کا بار بار اندازہ ہوتا ہے جملے طویل ہونے لگتے ہیں۔ اس کا سبب شاید یہ ہے کہ وہ ایک سانس میں کئی باتیں کہہ دینا چاہتے ہیں اور چونکہ موضوعات وقتی ہیں اس لیے معلومات اور مطالعہ مجبور کرتا ہے کہ وقتی موضوعات میں بھی دائمی اقدار کا عنصر غالب رہے۔ اس کوشش میں وہ کامیاب رہتے ہیں۔ ادب سے شیفتگی اور خلوص 'جو بقول اُن کے غیر کتسابی یعنی وجدانی چیز ہے' مسلسل بڑھتے جاتے ہیں اور مضامین کے اکثر حصوں سے ذہانت و بلند خیالی کا احساس ہوتا ہے۔ اس دور میں مغرب پرستی اور ذہنی مرعوبیت نمایاں ہے۔ سرسید کا اثر واضح ہے۔ تجویزیں سُجھائی جاتی ہیں اور ساتھ ساتھ خیال آرئیا عنصر زیادہ سے زیادہ ہوتا جاتا ہے۔ شوخی اس حد تک بڑھ جاتی ہے کہ عُریانی کی سرحد کو چھونے لگتی ہے۔ انگریزی الفاظ کے نفیس اُردو ترجمے ملتے ہیں۔ تبصرہ نگاری کے فن میں تنوع اور پختگی آ جاتی ہے۔ انشا پردازی اس حد تک بڑھ جاتی ہے کہ معمولی معمولی باتوں میں بانکپن، نکتہ رسی اور شاعرانہ سخن سنجی نظر آتی ہے۔ شبلی سے عقیدت مندی کا اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ اسی دور میں مہدی مترجم کی حیثیت سے بھی ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اس دور کے آخری زمانے ۱۹۰۸ء میں مغرب پرستی کے خلاف ردعمل شروع ہو جاتا ہے۔

تیسرا دور ۱۹۱۰ء سے شروع ہو کر ۱۹۱۹ء تک رہتا ہے۔ یہ دور مہدی کی نثر کا سب سے وسیع دور ہے۔ پختگی، شوخی، ذکاوت و ذہانت، انشا پردازانہ لوچ اور لچک، نفسیاتی گہرائی، تبصرہ نگاری کے بہترین نمونے، مطالعہ کی وسعت، ادبی منصوبے، ادبی تجاویز، ادبی اشارے اور مختلف ادبی شخصیتوں کے متعلق جامع خیالات اس دور میں کثرت سے ملتے ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں تکرار اور بے ربطی جو خصوصاً ۱۹۱۴ء کے آخری زمانے میں بے حد نمایاں ہے، مضامین کی قدر کو کم کر دیتی ہے۔ "اردو لٹریچر کا نفسِ واپسیں" اسی بے ربطی اور تکرار کا نمونہ ہے "خوابِ طفلی اور آرزوئے شباب" فلسفۂ حسن و عشق، شمس العلماء علامہ شبلی نعمانی، اُردو لٹریچر کے عناصرِ خمسہ، نظام الملک طوسی، حالی و شبلی کی معاصرانہ چشمک اس دور کے بہترین مضامین ہیں۔ اس دور میں اُن کی تحریروں پر جنسی غلبہ نظر آتا ہے۔ پہلی بیوی عرصہ ہوا مر چکی ہے۔ دوسری "آئیڈیل رفیقۂ حیات" کی تلاش ہے وہ مل جاتی ہے شادی سے پہلے اُس کے لطف افزا تصور سے محظوظ ہوتے ہیں۔ خوابِ طفلی اور آرزوئے شباب میں جنسی عنصر بہت نمایاں ہے۔

مہدی افادی کی نثر کی سب سے نمایاں خصوصیت انشا پردازانہ شوخی و طباعی ہے۔ بات بات پر نوک جھونک چھیڑ چھاڑ اُن کے ہاں عام ہے۔ بعض اوقات یہ شوخی عریانی کی حدود کو چھوتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن دراصل اُن کی عریانی شوخی کی ذرا نکھری ہوئی شکل ہے۔ عریاں نگاری کی مختصر تعریف یہ کی جا سکتی ہے کہ ایسی تحریر جسے ایک بار پڑھ کر دوسری بار وہ لطف نہ آئے جو پہلے آیا تھا۔ لیکن مہدی افادی کی نثر کی عریاں شوخی میں لذت کا احساس نہیں ہوتا، بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ جمالیاتی احساس اُن کی روح کی گہرائیوں میں سرایت کر گیا ہے اور اس سے وہ روحانی لذت حاصل کرتے ہیں۔ اسی روحانی لذت کا احساس ہمیں اُن کی نثر میں

ملتا ہے اور بالخصوص جب وہ عورت کا ذکر چھیڑتے ہیں تو اُن کے قلم کی شوخیاں ری نزاکتوں سے ہمکنار ہوتی ہیں۔ اُن کی اپنی زندگی ہی میں اُن پر اعتراضات کی بارش ہوتی تھی مگر انہوں نے اس کا یہی جواب دیا کہ "عورت سے متعلق نازک خیالی اگر فحش بیانی ہے تو فلسفے کی یہ ڈرانٹ سُن رکھئے کہ خود عورت فحش ہے اور اس سے زیادہ وہ ترکیب فحش ہے جو انسان کے عالم وجود میں آنے کا سبب ہوئی ہے جسے اخلاقاً میں صرف "سنجیدگی کہوں گا"۔ اسی قسم کا اعتراض ڈاکٹر جونسن کی لغت میں عریاں الفاظ دیکھ کر ایک خاتون نے کیا تھا۔ لیکن ڈاکٹر جونسن نے اس عورت کے دل کو ٹٹول لیا اور کہا کہ "معزز خاتون مجھے افسوس ہے کہ آپ کی نظر صرف انہی الفاظ پر گئی ہے"۔ یہی جواب مہدی کے معترضین کو دیا جاسکتا ہے۔ مہدی کوئی معلم اخلاق نہ تھے۔ وہ صرف ایک انشا پرداز تھے اور فطرتِ انسانی کے نباض۔ اُن کی شاعرانہ شوخیوں اور نازک خیالیوں سے وہی لوگ لطف اٹھا سکتے ہیں۔ جو انسان کی نفسیات سے واقف ہوں اور جن کے حواس کے دروازے کھلے ہوں مہدی کے مضامین پڑھنے سے رُوح میں طمانیت اور آسودگی کا عنصر بڑھتا ہے ہے اور زندہ رہنے کا جذبہ بیدار ہوتا ہے اور یہی وہ خصوصیت ہے جو زندہ ادب کی بنیادی صفت ہے۔ مہدی افادی کے لہجے میں وہ "مرموزیت" ملتی ہے جس سے بلند پرواز اور نکتہ رس ذہن سرور حاصل کرسکتا ہے۔

"شملہ آپ کو پسند نہیں آیا لیکن مجھے تو نام سے بھی دلچسپی ہے دیکھئے
پھولوں کی سیج پر جوانی کی ورزش کی شائقہ اپنے چاہنے والے سے کیا کہتی ہے
ع دوسرا تیسرا یہ حملہ ہے   یہ بھی کیا کوئی شہر شملہ ہے"

(مکاتیب مہدی)

"مئے دو آتشہ، وہ بھی شباب کی، جب کھنچ کھنچ کر قدرتی کنٹرول میں

بھری ہو تو کون ہے جو ان کیف مستی اور بے خودی کے مجموں کی پرستش کا دلدادہ نہ ہوگا۔ ترکیب عناصر ہی تو ہے۔ ذرا فطرت کی شوخی دیکھیے گا فتنۂ قیامت زا کے لیے گنجائش نکالی بھی تو کہاں"۔

(افادات مہدی)

"مقیاس الشباب کی سرکشی بتا رہی ہے کہ وہ دستانہ کی طرح چھپی ہوئی محرم سے زیادہ اور دی اور دی رگوں کے پیچ وخم اور اعصاب کی قدرتی کھینچ تان کی ممنون ہے۔ اس پردہ کافوری کا برہنہ حصہ افقی"۔

(افاداتِ مہدی)

ذہن انسانی کی تاریخ پر اگر نظر ڈالی جائے تو یہ امر واضح ہو جاتا ہے کہ اس کی ساری جدوجہد، ساری دوڑ دھوپ اور کوشش کا واحد مرکز صرف خوشی کا حصول ہے۔ وہ صرف خوشی حاصل کرنا چاہتا ہے اور اسی کے لیے وہ سب کچھ کرتا ہے۔ خوشی کوئی بندھی ٹکی چیز نہیں ہے کہ صرف مخصوص مقامات پر مخصوص چیزوں سے حاصل ہو۔ وہ معمولی معمولی چیزوں اور معمولی حرکات تک میں میسر آجاتی ہے۔ سوانگ شاعری، کہانی، ناول، ڈراما، رقص، موسیقی، بت تراشی سب کی بنیاد اسی پر ہے۔ اور بعض اوقات تو اعلیٰ درجہ کی خوشیاں یا بعض نہایت اہم مقاصدِ زندگی کی بنیاد نہایت رکیک امور پر ہوتی ہے۔ مہدی افادی کی شوخی میں خوشی کا یہی احساس کارفرما ہے جس سے روح میں بالیدگی و تازگی آتی ہے۔

یہی شوخی ان کی نثر میں خوش گوار طنز، جاذبِ توجہ مزاح کو جنم دیتی ہے۔ ان کی نثر مزاحیہ نثر نہ سہی لیکن مزاح کی چاشنی ان کے اسلوب میں روح پھونکتی ہے اور ان کی نثر جس میں مضامین اور خطوط دونوں شامل ہیں، اردو ادب میں ایک منفرد اور ممتاز درجہ حاصل کر لیتی ہے:

"ہاں یہ آج کل آئے دن آپ کی آنکھیں کیوں دکھتی ہیں۔ کیا کسی نے نمک کی چاٹ پر لگایا ہے۔"

(مکاتیب)

سید سلیمان ندوی کو جو اپنے نکاح کے دن بیمار تھے، لکھتے ہیں:۔

"دار المصنفین میں ملکۂ سبا کی کچھ آہٹ نہ ملی۔ اتنا معلوم ہوا تھا عہد زفاف بسترِ علالت پر گزرا۔ اور جسے بستر شکن ہونا تھا وہ شاعری کی اصطلاح میں حرف شکن بستر نکلا۔"

(مکاتیب)

"دیوان شبلی کی لوح نے ترکوں کی معاشرت کی جدت کو دبایا۔ لیکن رعد اس بڑھاپے میں ابھار کہاں سے لاتے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ حروف سپاٹ بنے۔"

(افادات)

مہدی افادی کی نثر میں معلومات و مطالعہ کا قدم قدم پر احساس ہوتا ہے۔ سنجیدہ شوخی، شعریت اور لطافت و حلاوت کی خوش گوار رنگینی سطر سطر سے نمایاں ہے۔ مہدی کے اُن مضامین میں بھی، جو وقتی موضوعات پر قلم بند کئے گئے ہیں آج تک وہی تازگی ملتی ہے۔ اس تازگی میں جہاں انشا پردازی کی ساحری کا ہاتھ ہے وہاں اس خصوصیت کا بھی بڑا دخل ہے جس کے سہارے وہ وقتی موضوع میں دائمی رنگ کو سموتے چلے جاتے ہیں۔ وقتی مضامین میں دائمی رنگ کا پایا جانا انشا پردازی کا کمال ہے۔ وہ ایک بات کہتے کہتے بہت دور نکل جاتے ہیں اور اس سے متعلق جتنی ضمنی باتیں ہو سکتی ہیں کہتے چلے جاتے ہیں۔ لیکن اس گریز میں ارتباط کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوٹتا اور منطقی تسلسل برقرار رہتا ہے۔ اس طرح وہ معمولی معمولی باتوں کے ذکر میں بڑی بڑی باتیں کہہ جاتے ہیں۔ یہ مہدی افادی کی وہ خصوصیت

ہے جس کی وجہ سے وہ سب سے الگ نظر آتے ہیں، اور یہی وہ خصوصیت ہے جس کا تبصرہ نگار میں پایا جانا ضروری ہے۔ مہدی افادی اُردو کے سب سے پہلے باقاعدہ تبصرہ نگار ہیں جنہوں نے اُردو میں تبصرہ نگاری کی بحیثیت فن بنیاد ڈالی اور جو کچھ لکھا آشنائے فن ہو کر لکھا۔

تبصرہ نگار کے لیے ضروری ہے کہ پیش نظر مضمون یا کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے ادب کے مستقبل پر روشنی ڈالے، تجاویز پیش کرے، نئے خیالات سامنے لائے، نئے تصورات کو اُبھارے اور اُن کو عملی جامہ پہنانے کے لیے ادیبوں کی حوصلہ افزائی کرے۔ مہدی افادی کے یہاں یہ خصوصیت بہت نمایاں ہے۔ تجاویز پیش کرنا تخلیقی دماغ کی ایک بڑی خصوصیت ہے اور یہ اسی شخص میں ہو سکتی ہے جس کا مطالعہ وسیع، احساسات موزوں، نگاہ گہری اور تنقیدی شعور صحیح ہو۔ مہدی جب اس حیثیت سے ہمارے سامنے آتے ہیں تو وہ اپنے دور میں سب سے زیادہ کامیاب اور باوقار معلوم ہوتے ہیں، اور اُن کا ادبی درجہ بلند ہو جاتا ہے۔ انھوں نے اپنے مضامین اور اپنے خطوط میں قدم قدم پر ادبی تجاویز پیش کی ہیں اور بار بار لائق ادیبوں کو اُدھر متوجہ کیا ہے۔ آج جب ہم اُردو ادب کے گزشتہ چالیس سال کے سرمایہ کا جائزہ لیتے ہیں تو حالیؔ، شبلیؔ، سلیمان ندوی وغیرہ کے برابر ہی مہدی افادی کا ممنونِ احسان ہونا پڑتا ہے۔ سیرت النبیؐ، عمر خیام، موازنۂ زبان دہلی و لکھنؤ سب ان ہی کی تجاویز کی مرہونِ منت ہیں۔ سیرت النبیؐ کی تالیف کی وجہ تحریک کے ثبوت میں اُن کے مضامین سے شواہد بہم پہنچائے جا سکتے ہیں۔ نذیر احمد کے متعلق تجویز پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:-

"یہ کچھ نہ کرتے آنحضرت (صلعم) کی ضخیم لائف لکھ دیتے تو زبان و خیالات دونوں کا حق ادا ہو جاتا۔ مگر اس شرط کے ساتھ کہ وہ طرز

تحریر کے لحاظ سے بیسویں صدی کی تالیف ہو۔"

(افادات)

چونکہ شبلی میں معاصرانہ چشمک کے عناصر بہت زیادہ تھے اور وہ اپنے ادبی دور میں سب سے پیش پیش رہنے کے خواہش مند تھے اس لیے اُن کے دل میں یہ خیال پیدا ہوا کہ میں ہی کیوں نہ لکھوں۔ نذیر احمد نے اس تجویز پر کان نہیں دھرے۔ مہدی کو لکھتے ہیں اور لکھا کہ "یہ شخص (نذیر احمد) جہاں تک مادّہ کا تعلق ہے اس بلا کا انشا پرداز ہے کہ اس کو کارلائل اور میکالے نہیں بلکہ جانسن کے پہلو میں جگہ ملنی چاہیئے۔ لیکن تصنیفات کی حیثیت سے نسبتاً یہ گھاٹے میں ہیں۔ ان میں جہاں اور کمالات ہیں وہاں قوتِ فیصلہ کی کمی معلوم ہوتی ہے۔"

یہ وہ زمانہ ہے جب مولانا نذیر احمد کی علمیت اور مذہبی معلومات کا طوطی چار دانگ عالم میں بول رہا تھا۔ اس کے بعد انہوں نے بذاتِ خود شبلی کی توجہ سیرت النبیؐ کی طرف مبذول کی اور لکھا۔ "پروفیسر شبلی نے سب کچھ کیا مگر مسلمانوں کی عام مختصر تاریخ نہ لکھ ڈالی، نہ اس وقت تک آنحضرتؐ کی لائف پر ایک حرف لکھا۔"

(افادات)

اس طرح اپنے مضامین کے علاوہ انہوں نے خطوط میں بھی بار بار اس امر کی طرف شبلی کی توجہ دلائی۔ اور جب وہ شبلی کے انتقال کی خبر سنتے ہیں تو آہ وزاری کے ساتھ وہ اپنے اس نامکمل خیال پر نالہ و فریاد کرتے نظر آتے ہیں۔

"مرحوم نے سب کچھ کیا۔ آنحضرت (صلعم) کی لائف کی تکمیل نہ کر سکے۔ جس کا داغ ہمارے ساتھ وہ بھی لیتے گئے ...... اور سلسلے بھی ناتمام رہے جن کی تکمیل اب قیامت تک ہو چکی۔"

(افادات)

مولانا شبلی نے بستر مرگ پر مولانا سلیمان کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے کر "سیرت سیرت" کہا تھا۔ ایک تو شفیق استاد کی جدائی کا صدمۂ جانکاہ اور دوسرے عہدی افادی کا چبھتا ہوا فیصلہ۔ سید سلیمان ندوی نے اس سلسلے کو مکمل کرنے کا ارادہ کرلیا اور آج سیرت النبی کی چھ جلدیں شائع ہو چکی ہیں، ساتویں زیر طبع اور آٹھویں زیر تحریر۔ مہدی افادی کا یہ زبردست کارنامہ ہے۔ اسی طرح عمر خیام بھی۔ حالی کو لکھا کہ وہ عمر خیام کا حالی ایڈیشن شائع کریں۔ شبلی کے انتقال پر جب شبلی سوسائٹی قائم کی گئی وہاں بھی انہوں نے یہی تجویز پیش کی۔ سید ناصر علی ایڈیٹر صلائے عام کو لکھتے ہیں:

"کچھ نہ سہی خیام کے فلسفے پر ریویو کر ڈالنے اور جو پتے کی کہہ گیا ہے نا آشنایان حقیقت کو سمجھا دیجئے۔ بے چارہ یورپ کے ہاتھوں جی رہا ہے۔ ایشیا میں بے طرح اس کی مٹی خراب ہے۔ ثقہ لوگ اسے ہاتھ نہیں لگاتے۔ نہ جاننا بھی ایک مزے کی بات ہے۔ اس قسم کی سرد مہریاں لٹریچر پر ایک بدنما داغ ہیں۔"

(افادات)

سید سلیمان ندوی کو اس خیال سے پھر ایک تحریک ہوئی اور خیام کی خدمات کو اردو ادب سے روشناس کرانے کا ارادہ کیا۔ اسی عرصہ میں نظام الملک طوسی مصنف عبدالرزاق پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"خیام پر مؤلف نے جو کچھ لکھا ہے اردو لٹریچر پر پہلا احسان ہے جو اس حیثیت سے کیا گیا ہے۔ اتنا مفصل ریویو جس میں خیام کی شاعری کے ساتھ اس کے تمام حکیمانہ کمالات آگئے ہیں، غالباً ایشیائی لٹریچر اس سے خالی ہے۔"

(افادات)

سید سلیمان ندوی کے دل میں اس خلا کو پُر کرنے کا خیال جڑ پکڑ گیا اور انہوں نے عمر خیام جیسی کتاب تصنیف کی کہ اُس سے صرف اُردو داں طبقہ ہی نہیں بلکہ یورپ بھی بخوبی واقف ہے اور جو عمر خیام پر مستقبل میں برسوں تک حرفِ آخر رہے گی۔

غرض کہ قدم قدم پر وہ علمی و ادبی تجاویز پیش کرتے رہتے ہیں۔ اس لیے اگر ہمیں "مصنفِ تجاویز" کہہ دیا جائے تو نامناسب نہ ہوگا۔ اُن کے مضامین اُن کے خطوط اس خصوصیت سے مالا مال ہیں۔ انہوں نے بار بار اس بات پر زور دیا کہ اُردو کی فوری ضرورت کے لیے جامع اللغاتِ اُردو، محاورات، لُغات لا صطلاحات، لغات فارسی، (جہاں تک اُردو کی تکمیل کا تعلق ہے) لغات عربی بترتیب جدید)، ادب الاساتذہ (تیرہ ضخیم جلدوں میں) جامع القواعد اُردو، عقلیات (یعنی فلسفہ اور سائنس کی ہر شاخ پر مستقل کتابیں) اُردو انسائیکلوپیڈیا (جو ضابطۂ علوم عصریہ ہوگا) وغیرہ کی شدید ضرورت ہے۔ آج تک اُردو ادب ان سے خالی ہے اور مہدی افادی کی تجاویز آج بھی اُردو کی ترقی کے لیے اتنی ہی اغراض کی ہیں۔

ادبی تجاویز کے ساتھ ساتھ وہ ادبی اشارے بھی کرتے جاتے ہیں اور آج جب ہم اُن کے مضامین کو دیکھتے ہیں تو ان میں متعدد گراں بہا جواہر پارے نظر آتے ہیں اور مہدی کی دُور رس نظر پر تعجب ہوتا ہے۔

> "ہندی کی دبے پاؤں مگر نہایت مستقل ترقی دراصل اُردو کے گلے کی چھری ہے جو ایک دن اس کا خون کر کے رہے گی۔ حکومت بھی رنگِ غالب کا ساتھ دے گی۔ اس لیے میں عرض کیے دیتا ہوں کہ اگر مسلمانوں کی یہی غفلت رہی تو زیادہ نہیں پچاس برس کے بعد آپ جانتے ہیں کیا ہوگا؟ اُردو کا وہی رنگ ہوگا جس کا ایک دھندلا سا خاکہ حال میں 'ہمدم' کے

لائق ایڈیٹر (سید جالب دہلوی) نے پیش کیا ہے۔"

(افادات)

"اُردو کی طرف سے بے پروائی اس خیال میں صرف پولیٹیکل زوال ہی کا باعث نہیں ہے بلکہ یہ وہ شائبۂ تنزل ہے جو حُسنِ معاشرت اور قومی زندگی کے ٹکڑے ٹکڑے کر دے گا۔ بہر حال جہاں اس کی ضرورت ہے کہ ملکی زبان کو اعلیٰ درجے کے علمی لباس میں دیکھا جائے۔ یہ خواہش غیر طبعی نہیں ہے کہ قدیم لٹریچر میں جس قدر نظم و نثر کے حصے ایسے ہیں جو محفوظ رکھنے کے لائق ہیں اور جن پر استدادِ وقت کا کوئی اثر نہیں پڑ سکتا وہ، ایک کمیٹی کے انتخاب سے لئے جائیں۔"

(افادات)

غرض کہ ہمیں مہدی افادی کی نثر میں وہ سب خصوصیات ملتی ہیں جو زندہ ادب اور زندہ ادیب میں ہونی چاہئیں۔ مہدی کو اس بات کا بھی بہت خیال تھا کہ وہ اُردو میں موزوں ترین مترجمہ الفاظ شامل کریں تاکہ ہر خیال کو اپنی زبان میں ادا کرنے کی سہولت پیدا ہو جائے۔ انہوں نے خود کوشش کی۔ کچھ ترجمے مصر سے حاصل کئے اور جہاں وہ خود نہ کر سکے اپنے دوستوں سے پوچھا۔ مولانا ماجد دریا آبادی اور مولانا عبد الباری کے خطوط میں ترجموں کی فرمائش بار بار ملتی ہے۔ اُن کے خطوط اور مضامین سے سینکڑوں الفاظ جمع کئے جا سکتے ہیں۔ بہت سے ایسے ہیں جو اُردو ادب اور روزمرہ میں عام ہو چکے ہیں اور بہت سے ایسے ہیں جن میں مروّج ہونے کی صلاحیت موجود ہے۔ مثلاً Classic کے لیے ادب العالیہ Higher Criticism کے لیے تنقید عالیہ Speciaust کے لیے اختصاصی Original کے لیے اختراعی۔ Classical Literature کے لیے ادب القدما Standard کے

لیے ٹکسالی۔ کے لیے حکمائے ادب۔ کے لیے
بیت الحکما۔ Edition De Luxe کے لیے طبع خاصہ Foot Notes کے لیے اضافی تصریحات۔ System کے لیے آئینِ مقررہ Index کے لیے فہرست ترتیبی۔ Fashion کے لیے خوش وضعی Etiquette کے لیے عوائد رسمیہ indifference۔ کے لیے۔ بے رُخی۔ Joining time کے لیے وقفہ سبکدوشی وغیرہ۔

جیسا میں اس سے پہلے بھی کہہ چکا ہوں مہدی آردو کے پہلے باقاعدہ تبصرہ نگار ہیں۔ حالانکہ اُن سے پہلے اُن کے ہم عصر سرسید، حالی، شبلی، منشی ذکاء اللہ، محسن الملک، بلگرامی وغیرہ نے بھی کتابوں پر تبصرے کئے لیکن اُن کے پیش نظر اور بھی مقاصد تھے۔ تبصرہ نگاری اُن کے ہاں صرف ایک ضمنی سا فعل تھا لیکن مہدی افادی نے تبصرہ نگاری کو ایک باقاعدہ فن کے طور پر استعمال کیا اور اسی خصوصیت کی بنا انہیں تبصرہ نگاری کا امام کہا جا سکتا ہے اور اردو ادب میں یہی اُن کی اولیت بھی ہے۔ اُن کے مضامین سے تبصرہ نگاری کے جو اصول مرتب کئے جا سکتے ہیں وہ یہ ہیں۔

۱۔ وقتی مسائل کے اظہار میں دائمی اقدار کا ہونا ضروری ہے اور یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب بنیادی اُصول اور علمی و ادبی تجاویز کو تبصرہ نگاری میں جگہ دی جائے۔

۲۔ تبصرہ کرتے وقت مطالعہ کی وسعت سے زیادہ سے زیادہ فائدہ اٹھایا جائے تاکہ ایک مسئلے کے ساتھ اور بہت سے مسائل اور پہلو سامنے آجائیں اور لوگوں کی نظریں اُن مسائل پر بھی پڑیں۔ اس طرح تبصرہ نگار کا کام صرف کتاب کے خدوخال کو اُبھارنا ہی نہیں ہوتا بلکہ دوسروں کو متاثر کرنا اور تجویزیں پیش کرنا بھی ہوتا ہے۔

۳۔ جس موضوع یا کتاب پر لکھا جا رہا ہے اُس سے متعلق وہ تمام باتیں اشارتاً نمایاں کردی جائیں جنہیں مصنف نظر انداز کر گیا ہے۔ اس کے لیے موضوع بحث پر

عبور ہونا ضروری ہے۔ ساتھ ہی ساتھ دوسری کتابوں اور موضوع سے متعلق دیگر خیالات سے موازنہ و مقابلہ بھی کر دیا جائے۔

۴۔ تنقیدی شعور کو اپنا راہبر بنایا جائے۔ اور صرف اُن ذاتی و انفرادی محسوسات و خیالات کو عقلی رنگ میں پیش نہ کیا جائے، جو اس موضوع یا کتاب کے پڑھنے سے تبصرہ نگار پر طاری ہوتے ہیں۔

۵۔ تبصرہ میں توصیفی عنصر کا ہونا ضروری ہے۔ لیکن اگر موضوع یا کتاب ایسی ہے جس سے بد مذاقی یا مخربِ اخلاق خیالات کے سرایت کر جانے کا خطرہ ہے تو اُس پر سختی سے تبصرہ کیا جائے۔ یہاں سنجیدہ مزاح کا عنصر اور چبھتے ہوئے طنزیہ جملے ضروری ہیں۔

۶۔ تبصرہ نگار کے اسلوب میں شاعرانہ سخن سنجی، خوش گواری اور نکتہ رسی کا ہونا ضروری ہے۔ اچھے تبصرے کے لیے اچھا اسلوب ضروری ہے۔ اسلوب میں گرانباری نہیں ہونی چاہیئے۔

تبصرہ نگاری کے یہ اصول جو میں نے مہدی افادی کے مضامین سے پیش کئے ہیں دراصل تبصرہ نگاری کے بنیادی اصول ہیں اور تبصرہ نگاری چونکہ علم الانتقاد کا ایک حصّہ ہے اس لیے ضروری ہے کہ اس پر سنجیدگی سے توجہ دی جائے اور اس کو بھی باضابطہ ایک فن کی حیثیت سے استعمال کیا جائے۔ اسی کے ساتھ ساتھ مہدی کی تبصرہ نگاری میں جو چیز جان ڈالتی ہے اور جس کی وجہ سے اُن کے مضامین مُنھ سے بول اُٹھتے ہیں وہ اُن کا اسلوب اور انشا پردازی ہے۔ یہ بات تو ہم سب تسلیم کرتے ہیں کہ ادب میں اسلوب اور انشا پردازی کی بڑی اہمیت ہے۔ لیکن اس کے لیے چونکہ ایک خاص ریاضت کی ضرورت پیش آتی ہے ہم اس سے فرار اختیار کر کے اس کا جواز یہ تلاش کرتے ہیں کہ ادب زندگی کی ترجمانی کرتا ہے اور

چونکہ زندگی وسیع ہے اور ادب کو زندگی کی ہمہ گیر وسعتوں اور پہنائیوں کی طرف توجہ دینی ہے اس لیے اسلوب، انشاپردازی، زبان اور فن کی طرف توجہ نہیں دی جاسکتی اور جو ادیب فن کی اہمیت کے قائل ہیں انہیں رجعت پسند یا کم از کم الفاظ پرست کا نام دے دیا جاتا ہے۔ حالانکہ بات صرف اتنی ہے کہ ادیب اسی وقت تک ادیب رہتا ہے جب تک اس کی ادبی ہمدردیاں وسیع رہیں اور وہ فن پر اتنی ہی دلچسپی سے توجہ دے جس دلچسپی سے وہ زندگی کی ترجمانی کی کوشش کر رہا ہے۔ زندگی کوئی بھونڈی، بے سلیقہ اور بے ہنگم چیز نہیں ہے۔ اس لیے ایک ایسی چیز کو پیش کرنے کے لیے ادیب کی سب سے زیادہ کوشش یہی ہونی چاہیے کہ وہ اپنے خیالات اور تاثرات کو زیادہ سے زیادہ خوش سلیقگی، خوب صورت انداز اور مؤثر لہجے میں پیش کرے۔ بغیر فن کے ادب میں زندگی کا کوئی مفہوم نہیں ہے۔ جب ادیب اسلوب، فن اور زبان و بیان کی اہمیت کو جھٹلانے لگتا ہے تو اس کی مثال اس باورچی کی سی ہو جاتی ہے جو روٹی پکانے کا دعویٰ تو کرتا ہے لیکن روٹیاں کچی پکاتا ہے۔

نئے لکھنے والوں میں اس بے راہ روی کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنا رشتہ قدیم ادب سے قطعی طور پر توڑ دیا ہے۔ حالانکہ ہر زبان کا قدیم ادب نئے ادیبوں کو زبان و بیان کے وہ نکھرے ہوئے ڈھنگ، صنعیات و رمزیات کے بے بہا خزانے، الفاظ، محاورات، تشبیہات و استعارات کے وہ لازوال ذخیرے عطا کرتا ہے کہ ادب میں نئی نئی راہیں کھل جاتی ہیں، اور ادبی زندگی کے حسن میں غضب کا نکھار آجاتا ہے اور ادب ایک چھوئی موئی کا درخت ہونے سے بچ جاتا ہے۔ قدیم ادب کا مطالعہ روایات کا احترام کرنا سکھاتا ہے۔ ادبی تجربوں کو مانجھتا ہے۔ نئے تجربوں کے لیے مشاہدات کی کشادہ راہیں کھولتا ہے۔ خیالات کو وسیع تر

کرتا ہے اور ادب کی تخلیق میں ایسی وسعت پیدا کرتا ہے کہ جہاں زبان و بیان کی زبردست ترقی ہوتی ہے، وہاں ادب کے اندر صحت مند عناصر ادبی تجربے، اور تنومند ادبی نظریے پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ پرانے ادب کے مطالعے سے کتنے فائدے ہیں؟ اس کا اندازہ وہی ادیب لگا سکتے ہیں جنہوں نے اس کا مطالعہ کیا ہے۔ انگریزی میں پڑھ کر اُردو میں لکھنا ایک ایسا ادھ کچرا فعل ہے جسے ادبی تاریخ بہت جلد بھول جاتی ہے۔ کوئی خیال اُس وقت تک ادبی تاریخ میں جگہ نہیں پا سکتا تاوقتیکہ وہ وجدان کے تنور میں نہ پک چکا ہو۔ آج کے ادیب اپنے خیالات کو خوب صورتی سے پیش کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ قدم قدم پر اُن سے غلطیاں سرزد ہوتی ہیں۔ یہ روش اُردو میں روز بروز عام ہوتی جاتی ہے اور نہیں تو یہ خدشہ ہے کہ وہ دن دور نہیں جب اُردو میں عظیم ادب کی تخلیق کا سرچشمہ بالکل خشک ہو جائے گا اور اگر اعلیٰ ادب پیدا ہو گا بھی تو اُن ہی لوگوں کے سہارے جنہوں نے قدیم ادب کو سینے سے لگایا ہے۔ اس سے بہت کچھ سیکھا ہے اور اسلوب کے ساتھ ایک خاص صحت ذہنی پیدا بھی کی ہے۔

یہاں اسلوب پر اس قدر اہمیت دینے سے میرا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ ہر ادیب ایک صاحب اسلوب انشا پرداز بن سکتا ہے۔ جیسے ہر شخص اچھا مصنف نہیں بن سکتا، اسی طرح صاحب اسلوب ہونا بھی ہر ادیب کے بس کی بات نہیں ہے۔ لیکن ادب میں اپنے مافی الضمیر کو زیادہ سے زیادہ خوب صورتی سے ادا کرنے کی بھی بڑی قیمت ہے۔ دراصل صاحب اسلوب بننے کا بنیادی اصول یہی ہے کہ اپنے خیالات کو زیادہ سے زیادہ خوب صورتی، وضاحت اور لچک کے ساتھ پیش کیا جائے۔ کسی نے جب میتھو آرنلڈ سے سوال کیا کہ صاحب اسلوب کیوں کر بنا جا سکتا ہے تو اس نے جواب دیا کہ لوگ یہی سمجھتے ہیں کہ میں انہیں اسلوب و انشا پردازی کا درس دے سکتا

ہوں۔ حالانکہ انشا پرداز بننے کے لیے صرف اتنا ضروری ہے کہ کچھ کہنے کے لیے ہو اور اُسے زیادہ سے زیادہ خوب صورتی اور وضاحت کے ساتھ پیش کیا جائے یہی وجہ ہے کہ وہ ادیب جو اپنے مطلب کو واضح طریقے پر ادا نہیں کر سکتا اُس کی تحریروں میں راس کے مطالعہ کی کثرت کے باوجود) نکتہ رسی، معانی آفرینی اور تخیل کا فقدان نظر آتا ہے۔ ایک کامیاب اسلوب کے چند عناصر ہوتے ہیں۔ اس میں جہاں صفائی تناسب، مرکزیت اور توازن ہوتا ہے وہیں اُس میں خوش مذاقی، شاعرانہ اوج اور بات کو دلکش انداز میں کہنے کا ڈھنگ اور موسیقی کی کھنک بھی ہوتی ہے۔ میرامن کے اسلوب میں پہاڑی چشمے کا سا بہاؤ اور ٹھنڈک محسوس ہوتی ہے۔ سرسید کا اسلوب رواں دواں صحافتی اسلوب ہے۔ نذیر احمد کے یہاں زبان و محاورہ اسلوب میں انفرادیت پیدا کرتا ہے۔ شبلی کا اسلوب موثر اور شاعرانہ ہے۔ رہے مہدی افادی تو اُن کے اسلوب میں جہاں نذیر احمد اور آزاد کی دو روحوں نے ایک قالب اختیار کر لیا ہے وہاں اس میں شبلی کے اسلوب کی اثر آفرینی اور نکتہ رسی بھی ملتی ہے۔ مہدی افادی کا اسلوب نذیر احمد، آزاد اور شبلی کے اسلوب سے مل کر بنا ہے اور اس میں بیک وقت وہ تمام خصوصیات ملتی ہیں جو ان ادیبوں کے یہاں الگ الگ نظر آتی ہیں۔ مہدی کے اسلوب کی شاعرانہ لچک، طنز، ہنسی ہنسی میں گہری باتوں کو کہنے کا ڈھنگ ایسا منفرد ہے کہ ہمیں اُردو کے کسی دوسرے صاحبِ اسلوب انشا پرداز کے ہاں مشکل سے نظر آتا ہے۔

جب مصنف اپنے خیالات کو نئے پیرایہ اور نئے انداز سے ادا کرنے کی کوشش کرتا ہے، اُس کے ہاں نئی تراکیب اور استعارے جنم لیتے ہیں۔ مہدی افادی کے ہاں یہ کوشش جس کے ذریعہ وہ اپنے محسوسات و خیالات کو ظاہر کرنے کی کوشش کرتے ہیں، نو تراش تراکیب اور بندشوں کی پیدائش کا سبب بنتی ہے۔ — دوشیزہ

کاغذی، خوابِ طفلی، اور آرزوئے شباب، غیرتِ آتشی جنبشِ لب، زہرۂ شب کی منظورِ نظرِ نازنینوں، عروسِ سخن کا میکا (دلی) مقیاس الشباب وغیرہ ایسی نادر اور دلچسپ تراکیب ہیں۔ مقیاس الشباب پر وہ خود بھی ناز کرتے تھے۔

"مقیاس الشباب کی ترکیب یاد رکھئے۔ اردو لٹریچر کو ہمیشہ ناز رہے گا۔"

(افادات)

"مقیاس الشباب کی آپ کو داد دینی ہوگی، جسے مغربی شعرا "بہترین عطیۂ فطرت" کہتے ہیں۔ میں نے اس موقع پر "دفینۂ حسن" کے لیے مقیاس الشباب لکھا ہے۔ اور یہ خاص میری گھڑت ہے۔ آپ دیکھیں گے متانت میں کس قدر شوخی کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔"

(مکاتیب)

اور حقیقت میں یہ ترکیب ایسی معنی خیز ہے کہ یہ اپنے جلو میں بے پناہ شوخی و سنجیدگی کی امتزاجی کیفیت لئے ہوئے ہے۔ ایسی ترکیب اُردو ادب ہی میں نہیں بلکہ دوسرے ادبوں میں بھی نہیں ملتی اور کم از کم فارسی و عربی میں تو ایسی ترکیب مشکل ہی سے نظر آتی ہے۔ اسی ترکیب کو دیکھ کر ہمارے ایک عربی داں دوست کو خیال ہوا تھا کہ کاش امرا القیس بھی اپنی شاعری کو اسی مرموزی رنگ میں پیش کرتا! اور آج جب ہم آزاد کے متعلق مہدی افادی کی یہ رائے پڑھتے ہیں کہ:۔

"سرسید سے معقولات الگ کر لیجئے تو کچھ نہیں رہتے۔ نذیر احمد بغیر مذہب کے لقمہ نہیں توڑ سکتے۔ شبلی سے تاریخ لے لیجئے تو قریب قریب کورے رہ جائیں گے۔ حالی بھی جہاں تک نثر کا تعلق ہے سوانح نگاری کے ساتھ چل سکتے ہیں لیکن آقائے اردو یعنی پروفیسر آزاد صرف

انشاپرداز ہیں جن کو کسی سہارے کی ضرورت نہیں۔"

تو ہمیں یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ یہ بات شاید خود انہوں نے اپنے بارے میں کہی تھی۔ مہدی نہ سوانح نگار ہیں نہ تاریخ داں، نہ وہ مذہبی مبلغ ہیں اور نہ سیاسی پرچارک۔ وہ صرف انشاپرداز ہیں اور اس لیے اُن کو بھی کسی سہارے کی ضرورت نہیں ہے۔ اُن کا سب سے بڑا سہارا، جہاں اُن کی قوت جولانیاں دکھاتی ہے، انشاپردازی ہے۔ وہ صرف انشاپردازی کے سہارے زندہ ہیں اور انشاپردازی کے سہارے ہی زندہ رہیں گے۔

(۱۹۵۰ء)

maablib.org

حسن عسکری کے افسانے

سب کو ایک نظر سے دیکھنے کا ناقابلِ عمل مسئلہ انسانیت کی نام نہاد اصلاح میں قابلِ قبول ہو تو ہو لیکن ادب میں تو کم از کم یہ کسی زاویہ سے بھی مکمل نہیں ادب میں تو ہر فن کار اور ہر جدا شخصیت کے لیے ہمیں مختلف سانچے اور مختلف معیار متعین کرکے پھر ہر فن کار کی عظمت اور ادبی قدر کا اندازہ لگانا ہوتا ہے۔ اصل میں تخیل کی کمی کے باعث ہم صرف اپنے ہی نقطۂ نظر سے سوچنے کے عادی ہو گئے ہیں اور اسی وجہ سے وہ تمام چیزیں اور نظریات جو ہمارے اپنے نظریات سے مشابہت اور مماثلت نہیں رکھتے ہم انہیں مشکوک نگاہوں سے دیکھنے لگتے ہیں اور ان کی رفعت و عظمت پر شک کرنے لگتے ہیں۔ یہیں سے ہمارے تنقیدی شعور کی بے راہ روی شروع ہوتی ہے۔ ادب میں اس قسم کی جذباتی یک رخی عقیدت مندی مفید ثابت ہونے کے بجائے مضر ثابت ہوتی ہے۔ ادب کو صرف ایک پہلو سے دیکھنا اور اسے اسی پہلو کے لیے وقف کر دینا ادب کی سب سے بڑی بدنصیبی ہے۔ ادب میں براہِ راست عصری واقعات کا ہونا اتنا ضروری نہیں جتنا روحِ عصر کا۔ اور روحِ عصر ہر بڑے ادیب اور فن کار کے ہاں ملتی ہے۔ وہ ادب صحافت سے زیادہ قریب ہے جو مجلسِ قانون ساز کے کسی قانون کی تبدیلی سے خود بھی بعد از وقت ہو جائے۔ فن کار ہمیں معلومات بہم نہیں پہنچاتا معلومات کے لیے تو ہم سائنس والوں اور مورخوں کے پاس جا سکتے ہیں۔ یہ تو ضرور ہے کہ ادب میں

ن کا پَرتو ملتا ہے مگر وہ بھی اسی طرح گھلا ملا ہوتا ہے کہ ہم کہیں بھی انگلی اٹھا کر یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہاں سے تاریخ، سائنس یا سیاست کی سرحدیں شروع ہوتی ہیں۔ ہر فن کار ایک خاص زاویۂ نظر رکھتا ہے اور اسی زاویۂ نظر سے وہ زندگی کو دیکھتا ہے اور اسی میں وہ اپنی گہری دل چسپی کا اظہار کرتا ہے۔ وہ زاویۂ نظر اس کے وجدان اس کے ذہن اور اس کی شخصیت پر اس درجہ حاوی ہو جاتا ہے کہ وہ از خود اس کی تحریروں میں تحلیل ہونے لگتا ہے۔ اسی نقطۂ نظر کا تحریر میں آنا مقصد کہا جا سکتا ہے۔ اس مقصد میں دوامی اقدار ہوتی ہیں۔

زندگی کے بہت سے ایسے پہلو ہیں جو ادب میں ہنوز تشنہ ہیں اور ہمیں ان کی طرف رجوع ہونا ہے ورنہ ادب میں نعرہ بازی، سستی جذباتیت اور انحطاطی عناصر پیدا ہونے کا مزید خطرہ ہو سکتا ہے اور کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ ادب، جو تازگی اور وسعت کا نعرہ لے کر اٹھا تھا، خود زوال پسندی اور انحطاطیت کا شکار ہو جائے۔ ادب میں ہر چیز کا جائز حصہ ہو اور اس کو اتنا ہی حق دیا جائے۔

حسن عسکری کے افسانے آج تک کچھ اسی قسم کی باتوں اور نظریاتی، جذباتی عقیدت مندی کا شکار رہے ہیں۔ و ستمبر ۳۹ء سے ستمبر ۱۹۴۷ء تک اس نے کل گیارہ افسانے لکھے۔ وہ اپنے دَور کا سب سے کم نویس افسانہ نگار ہے۔ وہ افسانے میں سوچ بچار، آنچ اور گہرائی کا قائل ہے۔ وہ ادب کو سستی چیز نہیں سمجھتا اور اسی لیے وہ اس وقت لکھتا ہے، جب اس کا تخیل اس کے وجدان اور کیفیت کا جزو بن جائے۔ اکثر زیادہ لکھنا اور لکھتے چلے جانا وجدانی تحریر اور دوامی تخلیق نہیں ہوتا۔ دوامی تخلیق پر موڈ کا بہت اثر ہوتا ہے جارج سینڈ اپنے لکھنے کی میز پر بیٹھ جاتی اور منتشر کاغذوں پر لکھتی رہتی اور ورق پہ پھینکتی رہتی اور اس وقت تک ہاتھ نہ روکتی جب تک یہ نہ دیکھ لے کہ اب ورق پر مزید کاغذوں کی گنجائش نہیں رہی۔ اس قسم کی تصانیف میں

Carrulous Spirit

اندر درجھلملاتی نظر آتی ہے مگر الہامی رُوح نہیں ملتی حسن عسکری اپنے افسانوں کے لیے اسی لمحہ کا منتظر رہتا ہے جب ادب میں دوامی اقدار پیدا ہو سکیں اور جب فن ابدیت کی سرحدیں چھو سکے۔ وہ ادبی افسانہ اور صحافتی افسانہ میں نمایاں فرق محسوس کرتا ہے۔ اس کے افسانے خالص انفرادی ہوتے ہیں۔

(۲)

افسانہ لکھنے کے تین طریقے ہو سکتے ہیں۔ ایک پلاٹ چُن لیا جائے اور کچھ کرداروں کو اس پر چسپاں کر دیا جائے۔ یا پھر کوئی خاص قسم کا ماحول پیدا کیا جائے اور عمل اور چند کرداروں کے ذریعہ اُسے پھیلایا جائے حسن عسکری کے افسانے دوسری اور تیسری قسم کے امتزاج سے عبارت ہیں۔ وہ ایک کردار منتخب کر لیتا ہے اور پھر واقعات عمل اور ماحول کے امتزاج سے پھیلا کر اس میں زندگی کی روح ڈالتا چلا جاتا ہے۔ کوئی اچھا سا پلاٹ سوچ کر اس پر افسانے کی بنیاد رکھنا ایک دشوار کام ضرور ہے لیکن افسانے میں ایک زندہ مانوس انسان پیدا کرنا جو ہم سے بہت قریب ہو جائے افسانہ نگاری کا ایک زبردست مرحلہ ہے۔ ایک اچھے افسانے میں "مردہ لوگ" اِدھر سے اُدھر چلتے پھرتے نہ تو کچھ بھلے ہی لگتے ہیں اور نہ افسانے میں جان ڈالتے ہیں۔ کردار نگاری حسن عسکری کے افسانوں کی نمایاں خصوصیت ہے۔ حسن عسکری کے کرداروں میں بظاہر تو کوئی تنوع نظر نہیں آتا۔ وہی اس کا ہر کردار ماحول سے بیزار، ایک نامعلوم سی آواز کا شکار، ایک عجیب سی کش مکش میں مبتلا، اپنے چاروں طرف کی دُنیا سے پریشان اور مادّی دُنیا سے فرار پر تیار۔ ماضی میں پناہ ڈھونڈھنے والا، اپنی اندرونی دنیا میں مگن اور عصبی ہیجان کی کسل مندی پر کچھ خوش اور کچھ مضطرب، لیکن عسکری نے اپنے کرداروں کا مختلف ماحول اور مختلف زاویوں سے تجزیہ کیا ہے۔ حسن عسکری کے کردار کی عمر جوانی اور بچپن کے درمیانی زمانہ کی ہوتی ہے جو نہ

بھی ٹھیک طرح سے جوان ہے اور نہ بچہ ہی۔ یہی وجہ ہے کہ یا تو وہ اسکول کی لڑکیاں اپنے کردار کے لیے چنتا ہے یا پھر ایسی دوسری لڑکیاں جنہیں ابھی ٹھیک طریقے سے شعور نہیں آیا لیکن اعصاب میں ہیجان اور اضطراب شروع ہو چکا ہے۔ جس کا انہیں احساس تو ہے لیکن جس کے بارے میں تیقن سے نہیں کہا جا سکتا کہ آخر وہ کیا چیز ہے جو اسے احساسِ تنہائی میں مبتلا کر رہی ہے۔ اس بیزاری، فراریت اور احساسِ تنہائی کا سبب یہ ہے کہ اس کا کردار اسی عصبی ہیجان کو دُور کرنا چاہتا ہے مگر ماحول ناسازگار ہے اور وہ طرح طرح کی کوشش کے باوجود اس کو دُور کرنے میں کامیاب نہیں ہوتا۔ اس کا ہر کردار خود کو ایک ایسے جزیرے میں محبوس پاتا ہے جہاں کسی دوسرے کا گزر مشکل سے ہی ہو سکتا ہے۔ جہاں وہ آزاد ہوتے ہوئے بھی آزاد نہیں۔ اور یہ احساسِ تنہائی اس قدر شدید ہے کہ اس کے ہر کردار کی پوری شخصیت پر چھا جاتا ہے اور اس کا کردار اس تنہائی کے ہاتھوں مجبور و بے بس ہو کر اس بُری طرح مغلوب ہو جاتا ہے کہ اُسے ہر وقت یہ خیال ستانے لگتا ہے کہ:

"انسان کی قسمت میں ہی تنہائیاں ہیں۔ نہ اپنے اندر کسی کو جگہ دی جا سکتی ہے اور نہ کوئی کسی کے اندر جگہ پا سکتا ہے۔ بس اکیلے تن تنہا۔ چلتے چلے جاؤ۔ یہاں تک کہ رات ہو جائے۔"

"اور پھر اس گھلا دینے والی تنہائی میں کہ جب زمین اس کے نیچے سے نکل کر غائب ہو گئی تھی ہر چیز بے اثر اور بے معنی معلوم ہوتی تھی۔ شاید یہ اندھی تنہائی ایک سیاہ کپڑا تھا جو کائنات کی زندگی کے منھ میں حلق تک ٹھونس دیا گیا تھا۔"

"وہ اکیلی تھی۔ نہ کوئی دمساز نہ کوئی محرمِ راز۔ نہ کوئی اس کی تنہائیوں کو کم کرنے والا۔ بس وہ اکیلی تھی"

اس آواس اور اندھی تنہائی کا احساس ہر وقت شدت پکڑے رہتا ہے اور اسے اٹھتے بیٹھتے۔ کھیلتے کودتے۔ آتے جاتے (خلیل جبران کے الفاظ میں) "حیات تنہائی کے سمندر میں گھرا ہوا ایک جزیرہ" معلوم ہوتی ہے اور جب وہ دنیا اور اس کی تنہائی سے تنگ آ کر ماضی کی رنگینیوں میں خود کو فراموش کر کے آسودگی حاصل کرتا ہے تو ماضی کے دو بازو جو اسے بہت پہلے بھینچ چکے تھے مضبوطی سے گرفت میں لے لیتے ہیں اور اسے محسوس ہوتا ہے کہ اس کا جسم ہلکا ہو گیا ہے اور سر ہلکے ہلکے جھکولے کھاتا موجوں پر بہہ رہا ہے۔ جہاں سکون ہے۔ خاموشی ہے اور صرف دل کے مسرت سے دھڑکنے کی آواز آ رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے سب کرداروں میں (انھی سن کے الفاظ میں) Passion of The Past ماضی کا شوق اور ولولہ رواں دواں نظر آتا ہے ماضی کی یہی محبت اس کے ہر کردار کو تخیلی بنا دیتی ہے اور وہ ماضی کے سایوں میں گھر جاتا ہے اور آسمان کی تخیل نیلاہٹیں اسے اپنے اندر کھینچ کر بے حس بنا دیتی ہیں۔

حسن عسکری کے کردار کسی نہ کسی صورت سے جنسی قسم کے ہوتے ہیں۔ ہر افسانہ میں ایک نہ ایک کردار اس نوعیت کا مل جاتا ہے۔ مگر اس کے کردار کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ 'ایب نارمل' نہیں ہوتا بلکہ وہ ایک فطری جذبہ کا شکار ہوتا ہے جس کو ہر نارمل انسان اپنی زندگی میں شدت سے محسوس کرتا ہے۔ ڈیلی ڈولی۔ نینتھو اور جمیل سب اسی طرح کے کردار ہیں۔ اس کے کردار کی ہر لڑکی جنسی ناآسودگی کے سبب تاریک اندھیرے میں کسی کو پکڑنے کی خواہش میں کمرے میں پڑی رہتی ہے۔ وہ چاہتی ہے کہ ہار سنگھار کی جھاڑیوں کے پیچھے غائب ہوتے ہوئے اندھیرے میں غائب ہو جائے۔ اس کا کردار عزا اور بزدلی کے درمیان کھڑا ہوا ملتا ہے کیوں کہ اسے احساس ہے کہ نہ معلوم پھول دار

جھاڑیوں کے نیچے تالاب کتنا گہرا ہے۔" اور اس وجہ سے اس کے کردار اپنے اندر ہی زیادہ مست رہتے ہیں اور ایک بیزاری اور ابھی نشوونما پانے والا جذبہ اس کی پوری شخصیت پر چھا جاتا ہے۔ "اندھیرے کے پیچھے سے" میں نیتھ — ایک اسکول کی لڑکی — سوچتی رہتی ہے، جیسے تنہائی کا احساس کھلتے جارہا ہے۔ "جیسے مدافعتوں کو خاطر میں نہ لانے والی کروٹیں اس کے بازوؤں کو ٹھوکے دے دے کر اسے مجبور کر رہی ہیں کہ وہ انہیں مصلوب یسوع کی تصویر کی طرح دونوں طرف پھیلادے اور اپنے آپ کو حوالے کردے۔"

یا پھر اسی طرح "میلاد شریف" میں جب بنئے کی لڑکی نے ان لوگوں کو بیٹھے دیکھا تو "اس کے کولہے اور زیادہ مٹکے، کمر میں بل اور پڑے۔ کندھے اور آڑے ترچھے ہوئے۔ اس نے اپنی بانہہ ساڑی میں سے اور ذرا باہر نکال دی اور لگی کے بجائے آواز میں جھنک پیدا کرتے ہوئے بیل لی امی پکارنے لگی۔ اسمٰعیل کی دونوں پنڈلیوں میں گدگدی ہوئی اور اس کی انگلیوں کے سرے بوجھل معلوم ہونے لگے۔"

"چائے کی پیالی" میں ڈولی سوچتی رہتی ہے۔ "فریڈی اپنے چھوٹے چھوٹے ہونٹ اس کے گالوں سے لگادے گا جیسے کوئی اوس سے بھیگا ہوا گلاب رکھ دیا۔ اس کے جسم میں رس اترتا چلا جائے گا۔ مگر وہ اُسے صاف نہیں کرے گی بلکہ یوں ہی رہنے دے گی اور برکس — برنس نے اپنی تھوڑی سے سینے کی طرف اشارہ کرکے لفظ چباتے ہوئے کہا "یہاں ہاتھ رکھے رہتا تھا۔" اور پھر اس نے ملتجیانہ لہجہ میں کہا "ڈولی ہم پیار کرلیں تمہیں۔"

اگر عسکری کے کرداروں کی فطری جنسی خواہش مٹادی جائے تو شاید وہ سوچنا ہی چھوڑ دیں۔ یہ عصبی ہیجان جو ایک خاص عمر کی پیداوار ہوتا ہے قوتِ متخیلہ کو لامحدود دیتا ہے اور بہت سی نہ ہونے والی باتیں فرض کر کے ان پر حسین محلوں کی تعمیر ہونے

لگتی ہے۔ اگر لمحہ بھر کے لیے اس کا کردار یہ بھی سوچ لے کہ اگر ایسا نہ ہوا تو پھر وہ تمام ہوائی قلعے خود بخود گرنے لگیں گے۔ اس کے ہر کردار پر اندھیرا چھایا رہتا ہے اور یہ اندھیرا اس کے کرداروں کے تصورات کو منور کر دیتا ہے اور رجائیت اور آسودگی چاروں طرف جھلملانے لگتی ہے۔ ڈی ایچ۔ لارنس کے ہاں یہی جنسیت جیسا کہ آلڈس ہکسلے نے کہا ہے "تصوفانہ اذیت بن جاتی ہے۔"

عسکری کے افسانوں میں یہ بات خاص ہے کہ وہ جنسی جذبہ کا اظہار بے ساختگی سے نہیں کرتا بلکہ اسے ایک خاص موقع کے لیے اٹھا رکھتا ہے اور جب کبھی ضرورت پڑتی ہے تو رمزی طریقہ سے کہہ کر آگے بڑھ جاتا ہے کیوں کہ قاری کے ذہن میں اس صورت سے امید وبیم کی حالت پیدا کرنا بہت موزوں ثابت ہوتا ہے اور افسانہ میں ایسے جاندار عناصر پیدا ہو جاتے ہیں کہ فن میں بلندی اور افسانہ میں اثر آفرینی پیدا ہو جاتی ہے۔ عسکری کے کردار اس طرح بالکل فطری ہیں کیوں کہ حقیقت میں وہ اسی مادی دنیا میں رہتے ہیں، ہم سب اسی طرح محسوس کرتے ہیں اور رات کو تنہائی میں لیٹ کر ہمارے خیالات ادھر سے ادھر پرواز کرنے لگتے ہیں اور ہم سب ڈول۔ ایملی۔ فیتھ۔ میتھلڈا نیفسی بن جاتے ہیں، اور جس قسم کی 'عریانی' اس وقت ہمارے ذہن میں پیدا ہوتی ہے اسی قسم کی عریانی حسن عسکری کے افسانوں میں ملتی ہے جس میں چڑھتے سورج کی خوش گوار حرارت کا عنصر زیادہ غالب ہوتا ہے اس کا کردار بے جوڑ خیالوں کی پینگ میں اونگھتا رہتا ہے اور ماضی کے واقعات یاد آتے رہتے ہیں اور وہ جس تصویر کو جتنی دیر چاہتا ہے ٹھہرا لیتا ہے۔ عسکری کے کردار شعور کے بہاؤ میں چلے جاتے ہیں ایک واقعہ یاد آتا ہے پھر دوسرا۔ کوئی لڑکا دیکھ کر لاشعور کے دریچے سے شعور کے دریچے میں کوئی واقعہ چلا آتا ہے اور اس سے لذت لینے اور آسودگی حاصل کرنے پر اکساتا ہے۔ تخیل کی سحرکاری جو فوری جادو کے زیر

اثر پیدا ہوتی ہے اس کے افسانوں کی نمایاں خصوصیت ہے اور یہیں سے اس کے افسانوں میں داخلیت کی بنیادیں مستحکم ہوتی ہیں۔ کبھی کبھی یہ داخلیت خارجی عناصر کے احساس سے ہٹ جاتی ہے اور کردار خود کو اس دنیا میں محسوس کرنے لگتا ہے لیکن یہ سلسلہ زیادہ دیر تک قائم نہیں رہتا اور کردار پھر اپنی ہی دنیا میں گم ہو جاتا ہے۔ حسن عسکری پہلا افسانہ نگار ہے جس نے اس طریقہ کو سلیقے سے اردو میں استعمال کیا۔ اس میں کردار نہ تو خود کچھ کہتا ہے اور نہ افسانہ نگار۔ بلکہ کردار کے تخیلات اور محسوسات جس طریقے سے وہ سوچتا اور محسوس کرتا ہے لکھ دیئے جاتے ہیں۔ اس میں مختلف واقعے، مختلف یادیں اور مختلف زمانے کے بیشتر خیالات ہوتے ہیں اور اسی سوچ اور تخیل کے عمل سے پورا افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔ ”حرامجادی“ اس نوعیت کا بہترین افسانہ ہے۔ یہ تکنیک خواب بیداری (Day Dream) سے ملتی جلتی ہوتی ہے۔ مختلف یادیں اور واقعات الگ الگ نہیں ہوتے بلکہ وہ سب خیال و عمل کے ایک ڈورے میں منسلک ہوتے ہیں۔ اس تکنیک میں عمل کم سے کم تر ہوتا ہے اور وقت مختصر۔ لیکن کردار شعور اور لاشعور کی وسعتوں میں گم ہو جاتا ہے۔ اس طرح وہ چند لمحوں، منٹوں یا گھنٹوں میں برسوں کی باتیں یاد کر کے ان سے آسودگی حاصل کر لیتا ہے۔ میرے خیال میں حسن عسکری کا یہ افسانہ چیخوف کی (The School Mistress) اسکول مسٹریس سے، جس سے متاثر ہو کر یہ لکھا گیا ہے، زیادہ کامیاب ہے۔ عسکری کا یہ افسانہ ایک ایسے متوازن اور مناسب ترین طریقے سے چلتا ہے کہ اس میں فن کارانہ جامعیت اور تکنیکی قدرت پیدا ہو جاتی ہے۔“ اسکول مسٹریس استانی میریا وسیلی وینا Marya Vassilw Vinava کی داستان ہے جو قصبہ سے (Vyazovye) واپس جا رہی ہے اور گاڑی میں بیٹھی سوچ رہی ہے۔ اس افسانہ میں عمل بار بار ہوتا ہے کبھی ہینیوف (Hanov) کے آنے سے اور کبھی کسی خارجی عمل سے یا کبھی سرائے میں پہنچنے سے۔ اور افسانہ میریا کے Vyazovye پہنچنے پر ختم ہو جاتا ہے۔

یہ کہانی بھی چیخوف کی دوسری کہانیوں کی طرح ایک ایسے موقع پر ختم ہو جاتی ہے جہاں وہ عمل بار بار ہوتا رہتا ہے جس کے ایک مرتبہ کا عمل افسانہ نگار نے پیش کیا ہے جیسا غلام عباس کی کہانی آنندی میں "حرام جادی" میں عمل کم سے کم تر ہوتا ہے اور جب عمل شروع ہوتا ہے تو افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔ چیخوف کے افسانہ کی طرح عمل اس افسانہ میں بھی ہوتا ہے۔ کبھی جمیل کے آنے سے کبھی بچے کے رونے سے۔ یہ افسانہ نفسیاتی سطح پر اس قدر باخبر ہو کر لکھا گیا ہے کہ تکنیکی اعتبار سے اسے ایک شاہکار کہا جا سکتا ہے۔ جذبات، جنسی خواہش کی ہلکی ہلکی مچلتی لہریں اور مطالعہ اس افسانہ میں بڑی خوب صورتی سے گھل مل کر ایک ہو گئے ہیں۔

"پھسلن" نندہ اور جمیل دو کرداروں کا تجزیہ ہے اور بالخصوص جمیل کا جنس کے نا آسودہ احساس میں خارجی عناصر کے غیر متوقع طرز عمل سے گھٹن سی ہونے لگتی ہے اور دل علی بابا کے غار میں داخل ہونے کو چاہتا ہے۔ یہ افسانہ جنسی خواہش اور اس کے ہیجان کا مرموزی طریقے سے بے حد فنکارانہ تجزیہ ہے۔ اس افسانہ کے کردار نہ تو بالکل معصوم ہیں اور افسانہ نگار انہیں معصوم بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ منٹو کے "پھاہا" میں کردار کو بے حد معصوم بنانے کی کوشش ملتی ہے جہاں نرملا اپنے ننھے سے ابھار پر مرہم کا پھاہا رکھتی ہے۔ ظاہر ہے کہ پھوڑے اور ننھے سے ابھار میں زمین و آسمان کا فرق ہوتا ہے۔ اور دوسرے یہ بات تو معصوم سے معصوم ذہن میں بھی آتی ہے کہ برابر کی جسامت کے دو بے ضرر پھوڑے دائیں اور بائیں طرف نپے تلے مقام پر بیک وقت کیسے ہو سکتے ہیں۔ اس سے افسانہ میں فطری پن باقی نہیں رہتا۔ اسی طرح 'لحاف' میں عصمت چغتائی کرداروں کو معصوم بنانے کی کوشش کرتی ہے مگر 'لحاف' بار بار ڈھکے جانے کے باوجود کھل جاتا ہے اور اس طرح افسانہ میں شعوری لذت پرستی کا احساس نمایاں ہو جاتا ہے۔ اس قسم کے موضوعات کے لیے امید و بیم کی یہ

دھوپ چھاؤں کی سی حالت کا ہونا لازمی ہے۔ ایک بات بے ساختہ اور خطِ مستقیم کی طرح نہ کہی جائے۔ بلکہ قاری کے ذہن کو بے حد بلندیوں پر لے جا کر پھر وہیں چھوڑ کر کوئی اور بات کہنے سے جہاں فن کارانہ مضبوطی پیدا ہوتی ہے وہاں افسانہ میں گہرائی بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس قسم کے افسانے سیدھے طریقے سے لکھے جانے سے پولیس کا رپٹ لکھنے کا رجسٹر بن جاتا ہے۔ عسکری کا افسانہ لہریا طریقہ پر چلتا ہے اور بار بار نقطۂ انتہا پر پہنچ کر کسی نہ کسی طریقے سے بات کو کاٹ جاتا ہے جس سے ذہن میں تجسّس اور دلچسپی بڑھنے لگتی ہے۔ اور کردار ایب نارمل (Abnormal) نہیں ہو پاتے اور افسانہ اس ذہنی طوائفیت سے بچ جاتا ہے۔ عصمت چغتائی "لحاف" اور "بیگم جان" کے جسموں کو ہر وقت ملانے کے باوجود وہ بات پیدا نہ کر سکیں جو 'پھسلن' میں صرف ایک آدھ بار ملنے سے ہو جاتی ہے۔ "پھسلن" اُردو کے افسانوی ادب میں اس لحاظ سے ایک منفرد اور نمائندہ افسانہ ہے۔

اگر عسکری کے ذہنی ارتقاء کا تجزیہ کیا جائے تو پہلے افسانے (کالج سے گھر تک) ہی سے وہ پیروڈی کی طرف مائل نظر آتا ہے۔ یہ احساس کہیں شدت سے اور کہیں معمولی طریقے سے بار بار اُبھرتا ہے۔ 'میلاد شریف' میں یہ احساس بڑی شدت سے ہوتا ہے مگر موضوع کے باعث زیادہ نہیں اُبھر پاتا۔ 'ذکر انور' میں یہ رجحان بہت گہرائی کے ساتھ اُبھرتا ہے۔ پیروڈی اُردو ادب میں بے حد کم ہے۔ کنہیا لال کپور کی چند پیروڈیز کے علاوہ معیاری پیروڈیز کم ہی ملتی ہیں۔ یا تو ادب میں بھونڈا مذاق ملتا ہے یا نرا پھکڑپن۔ خوش مذاقی طنزیہ و تمسخرانہ تنقید، پیروڈی کی بنیادیں ہیں۔ پیروڈی اور برلسک کی حدیں ایک دوسرے سے بہت قریب ہو کر گزرتی ہیں اس لیے معمولی فن کار کا اس صنف میں کامیاب ہونا مشکل ہی ہوتا ہے۔ پیروڈی کا یہ مطلب نہیں کہ تمسخرانہ و مزاحیہ طریقہ پر کسی دوسرے مصنف کی تحریر کی نقل کر دی جائے بلکہ یہ ایک قسم کی تخلیقی تنقید ہوتی

ہے۔ قابو پایا ہوا مبالغہ پیروڈی کی جان ہے۔ پیروڈی نگار کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ اس قسم کی پیروڈیز لکھے جو بذات خود دلچسپ بھی ہوں اور وہ پڑھنے والا بھی جو اصل تحریر سے واقف نہیں ہے اسی قدر لطف اندوز ہو سکے جس قدر واقف کار پڑھنے والا۔ "ذکر الورد" اُردو کی تمام پیروڈیز میں سب سے زیادہ کامیابی کے ساتھ اس معیار پر پوری اترتی ہے "ذکر الورد" خوش مذاقی، طنز و مزاح کا ایسا فن کارانہ امتزاج ہے کہ جو نمونہ کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ بیل کے بچے پر طویل سارٹیفکٹ لکھ کر دینے کا واقعہ، شیخ مرادی کا شاہ عالم گیر کے ساتھ مہم دکن میں شامل ہونے اور زبردست جانفشانی اور نمک حلالی پر ایک قطعہ اراضی اور عہدہ پٹواری کے پانے کا حال، شاعری کا تذکرہ، والد کی کرامت۔ عرائض نویسی سے زندگی شروع کر کے منصری تک پہنچنے کی بے پناہ ترقی کا حال۔ شیخ بنارسی کے نام کی وجہ تسمیہ۔ یہ سب واقعات سوانح نگاری کے پُرانے اسلوب میں اس قدر دلچسپی اور انفرادیت سے لکھے گئے ہیں کہ اُردو کے افسانوی ادب میں اس رنگ کی دوسری پیروڈی نہیں ملتی۔ وہ پیروڈیاں جو ہمیں افسانوی ادب میں ملتی ہیں ان میں سے اکثر، پیروڈی سے زیادہ burlesque سے بے حد قریب ہو گئی ہیں۔

"گٹھلیوں کے دام" انیسویں صدی کے فرانسیسی ادب کے بنیادی خیالات و تصورات سے جس کے علم بردار بودلئیر وغیرہ تھے، متاثر و ماخوذ کر کے لکھا گیا ہے۔ اس میں ایک شخص زبردست کش مکش کے بعد بدی کی تلاش کا فیصلہ کرتا ہے۔ پہلے تو وہ کنواریوں کی عصمت لے کر اس مقصد کو حاصل کرنا چاہتا ہے مگر اس خیال سے کہ کنواریاں کوئی بجولیاں تو ہیں نہیں کہ گئے اور توڑ لائے اس لیے طوائفوں کو آلۂ کار بناتا ہے۔ پہلے تین روپیہ والیوں کے پاس جاتا ہے مگر وہاں اس کے بدی کے تصور کو ٹھیس پہنچتی ہے چونکہ وہ فلسفیانہ بدکاری کا قائل ہوتا ہے ۔۔۔ اسے عورت نہیں بلکہ بدی چاہیے

تھی۔ بدی تو جب کامل ہوتی ہے کہ اس میں بدی کا احساس اور رسم و رواج کو مکڑی کے جالے کی طرح توڑ پھینکنے اور نیکی پر ضرب کاری لگانے کا احساس بھی شامل ہو۔ بدی تو ہونی چاہئے۔ ننگ دھڑنگ۔ سر جھاڑ منھ پہاڑ۔ گاؤ تکیئے جیسی رانیں پستان بھیلا کدو۔ آنکھیں لال انگارہ۔ شہوت کے مارے منھ سے رال بہتی ہوئی جو چیخ مار کر دبوچ لے جس کے سینے پر نسلوں کی نسلیں ہلاک ہو جائیں۔ "نچوڑی" ایک حد تک اس معیار پر پوری اترتی ہے مگر جب وہ اندر داخل ہوتا ہے تو وہ یک لخت بدل جاتی ہے اور ایسی رسمی باتیں کرتی ہے کہ وہ گھبرا اٹھتا ہے۔ وہ اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ وہ ظاہر میں کیسی ہی ہو مگر دل کی نیک تھی شریف اور معصوم۔ اور یہاں اس کا "انسانیت کے مستقبل کا تاریک تصور یک لخت بدل جاتا ہے اور وہ اس بات کا قائل ہو جاتا ہے کہ زندگی برکت والی ہے اور بدی میں سے بھی تو نیکی نکل سکتی ہے جیسے گنہگار باپ سے پاک باز بیٹیا۔ اور وہ اپنی مایوسی پر ملال کرنے لگتا ہے۔ اور اب وہ ایک بہتر اور زیادہ شریف النفس بن کر لوٹ رہا ہوتا ہے۔

منٹو کے "ڈرپوک" میں جاوید بدی کی نہیں بلکہ عورت کی تلاش میں نکلتا ہے لیکن اس کی داخلی جھجک اور ڈرپوکی اسے عورت تک پہنچنے نہیں دیتی اور وہ واپس چلا آتا ہے اور ایک خوشی اپنے دل میں محسوس کرتا ہے کہ وہ عورت بھی حاصل نہیں کر سکتا۔ "گٹھلیوں کے دام" میں وہ عورت حاصل کر لیتا ہے مگر بدی نہیں۔ اور اسے عورت نہیں بلکہ بدی چاہئے تھی اور یہی دونوں افسانوں کا بنیادی فرق ہے۔

عسکری کا یہ افسانہ مختلف فرانسیسی مصنفین کے بنیادی تصورات کا مرکب ہے۔ افسانہ ایک خاص تصور کے لحاظ سے تو بہت اچھا ہے مگر اس میں فلسفیانہ نظریات کے غیر افسانوی اسلوب نے افسانہ کو ایک حد تک غیر شگفتہ بنا دیا ہے جس کی وجہ سے وہ تاثر، شدت اور اثرات مرتب نہیں ہوتے جو عسکری کے اور افسانوں سے ہوتے ہیں۔ اس لیے اس افسانے کے لیے یہ بہتر ہوتا کہ ان سب فلسفیانہ تصورات کو اپنے وجدان

میں رچایا جاتا اور اسے اپنے وجدانی رنگ میں ایک اور زیادہ خوش گوار طریقے سے پیش کیا جاتا۔ مگر چونکہ سارا ن بو، بودلیئر، فلیبر وغیرہ کے ہوبہو نظریات نقل کر دیئے گئے ہیں اس لیے افسانہ ایک حد تک مضمون تو ہو جاتا ہے، مگر افسانہ نہیں رہ جاتا اور جہاں کہیں افسانہ نگار خود بولتا ہے افسانہ میں وہیں سے جان پڑنی شروع ہو جاتی ہے۔

"قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے" عسکری کا ایک طویل افسانہ ہے۔ یہ افسانہ ان کے سب افسانوں پر اس لئے فوقیت رکھتا ہے کہ اس میں شگفتگی ان کے سب افسانوں سے کہیں زیادہ ہے۔ اور اس کا سبب شاید یہی ہے کہ اس افسانے میں ان کے اور افسانوں کے برخلاف عیسائی کردار ہونے کے باوجود ہندوستانیت زیادہ ہے افسانہ کا بیشتر حصہ مس گلیڈس کی آمد سے پہلے جو کچھ ہوا اس کے بیان پر مشتمل ہے مختلف طبقوں پر مس کی آمد کی خبر کا کیا عمل ہوا اور کس کس نے کیا کیا تیاریاں کیں اور اپنے معیار اور معاشرہ کے مطابق کیا کیا باتیں سوچیں، ان کا بے حد دلچسپ تذکرہ ملتا ہے اور اس طرح مس گلیڈس کے ارد گرد بہت سے کردار جمع ہو جاتے ہیں، جیسے غلام عباس کے افسانے "حمام میں" فرخ بھابھی کے ارد گرد۔ اس سے بیک وقت مختلف طبقے کے کرداروں کی ذہنیت بہت خوبی سے واضح ہوتی ہے اور بہت سے کردار ہمارے ذہن میں جمع ہو جاتے ہیں اور ہم انتظار کرنے لگتے ہیں کہ دیکھئے اب کیا ہوتا ہے۔ مگر مس گلیڈس کے آنے کے بعد آٹھویں حصے میں سب پر رد عمل کا اظہار ملتا ہے۔ قیامت آئی مگر تالاب میں کچھ زیادہ لہریں پیدا نہ کر سکی اور وہ تمام شور و شغب اور چرچا یونہی معمولی سا ثابت ہوا۔ یہیں سے افسانہ نگار کے فن کا نازک ترین مقام شروع ہوتا ہے۔ لیکن افسانہ نگار اس موقع پر ایسے فن کارانہ ضبط اور ٹھہراؤ سے کام لیتا ہے کہ افسانہ کا آخری حصہ بالکل مختصر ہونے کے باوجود متناسب اور متوازن رہتا ہے۔ آنے سے پہلے ریشم کا پورا لمبا تھان انگوٹھی میں سے نکلتا رہتا ہے۔ لیکن آنے کے بعد افسانہ نگار پورے تھان کو اپنی مٹھی

میں لے لیتا ہے۔ یہاں افسانے کا فن معراج پر پہنچ جاتا ہے اور افسانہ فنی تاثراتی احساساتی پل صراط سے کامیابی کے ساتھ گزر جاتا ہے۔ تکنیک کے لحاظ سے پہلے آٹھ حصّے بیانیہ ہیں۔ نواں حصّہ ڈائری کی فارم میں ہے اور دسواں حصّہ خط کی شکل میں۔ یہ افسانہ اپنی ہلکے پھلکے مزاح اور تمسخر، بے حد خوش گوار اور تیز رو اسلوب (جو عسکری کے دوسرے افسانوں میں کہیں نظر نہیں آتا) مواد کو گوندھنے کے سلیقے، زبان اور لہجہ کی پختگی، خوش مذاقی اور جاذبیت کے لحاظ سے عسکری کے سب افسانوں سے بازی لے جاتا ہے۔

(۳)

آرتھر کوئسلر نے اپنی مشہور کتاب 'دی یوگی اینڈ دی کومیسار' میں ترگنیف کے متعلق لکھا ہے کہ وہ اپنے لکھنے کی میز کے نیچے گرم پانی کی بالٹی میں پیر ڈال کر ہی لکھ سکتا تھا جبکہ اس کے منہ کے سامنے کی کھڑکی کھلی رہتی۔ گرم پانی سے ابہام تحت الشعور اور تخلیقی وسیلے مراد ہیں اور کھلی ہوئی کھڑکی بیرونی دنیا کو ظاہر کرتی ہے جو خام مواد فن کارانہ تخلیق کے لیے پیش کرتی ہے۔ لیکن حسن عسکری کے ہاں تخلیقی عمل کچھ اس طرح ہوتا ہے کہ وہ کھلی کھڑکی میں سے کھڑا جھانکتا رہتا ہے اور جونہی وہ کافی جھانک چکتا ہے تو پھر کھڑکی بالکل بند کر دیتا ہے۔ کنڈی چڑھا دیتا ہے۔ پردے کھینچ دیتا ہے اور پھر گرم بالٹی میں اپنے پیر ڈال کر بیٹھ جاتا ہے اور پھر ابہام اور تخلیقی وسیلوں کی پیدائش پر اس موڈ کا منتظر رہتا ہے جو اس کے افسانوں میں عام طور سے نظر آتا ہے۔ حسن عسکری خارجی دنیا سے الگ ہوتے ہوئے بھی فراری نہیں ہے، کیونکہ وہ خام مواد اسی دنیا سے لیتا ہے اور خارجیت ہی اسے داخلیت کی طرف رجوع کرتی ہے۔ حسن عسکری اپنے کرداروں کا ذہنی اور شعوری تجزیہ کرتا ہے اور اپنے احساسات کو کردار کے پس منظر میں لے جاتا ہے۔ اسی تجزیہ سے اس کے ہاں جزئیات نگاری کی بنیاد پڑتی ہے

جزئیات نگاری بہت نازک چیز ہے۔ اس سے افسانہ میں شدّتِ تاثر بڑھ بھی سکتا ہے اور گھٹ بھی سکتا ہے لیکن عسکری کے ہاں جزئیات کا اثر افسانوں کے پورے ماحول' پوری فضا' پورے تانے بانے اور کردار نگاری پر پڑتا ہے۔

حسن عسکری کے کرداروں میں انانیت اور برتری کا شدید احساس ہے۔ اصل میں یہ انانیت اور برتری کا احساس کمتری اور ماحول کی ناسازگاری کے احساس کا ردِعمل ہے۔ ویسے تو فرائڈ کے الفاظ میں "ہر فرد میں ذہنی عمل کا ایک مربوط نظام ہوتا ہے جسے ہم "انا" کہتے ہیں" لیکن عسکری کا کردار جب ماحول کی ناسازگاری اور خارجی عناصر کی بے ترتیبی اور انتشار کے باعث خود کو اس وسیع دنیا میں ایک حقیر سی شے سمجھنے لگتا ہے تو پھر خود اپنے اندر سکون اور احساس کی دُنیا ڈھونڈھتا ہے اور اس دُنیا میں اس قدر مست ہو جاتا ہے کہ پھر وہ اپنے مقابلہ میں کسی کو نہیں سمجھتا اور یہ احساسِ برتری اس کی تمام شخصیت پر چھا جاتا ہے اور اسی طرح وہ خارجی دُنیا سے منقطع رہنے کو ترجیح دیتا ہے۔

"مگر ان (گرد و پیش) چیزوں کے ساتھ وہ اپنی مصنوعی دلچسپی کو زیادہ دیر تک قائم نہ رکھ سکی۔ اور اسے یقین ہو گیا کہ اپنا دل بہلانے کے لیے اسے اپنے اندر ہی کوئی چیز تلاش کرنی پڑے گی۔"

"مگر اس سے زیادہ وہ اسے زمان و مکان کا کوئی شعور نہ تھا۔ وہ اپنا جسم تک کھو بیٹھی تھی۔ وہ کسی لطیف شے میں تبدیل بھی نہ ہوئی تھی۔ بلکہ ایک تناخت صرف ایک خیال ــ "میں" باقی رہ گئی تھی۔" (چائے کی پیالی)

یہی انا اس کے ہر کردار میں نمایاں طور سے ملتی ہے اور جب اس کا کردار اپنی شخصیت کو سکڑتا دیکھتا ہے تو طرح طرح سے اپنے بازوؤں کو سامنے لاتا ہے جیسے کوئی

وار روک رہا ہو۔ اس کا کردار سیدھا، ٹیڑھا میڑھا، آڑا ترچھا سو چپار رہتا ہے اور واقعات کا ایک ایسا تانتا سا بندھ جاتا ہے کہ دُور دراز کے واقعات پل بھر میں سامنے آجاتے ہیں۔ ماضی سب کو پسند ہوتا ہے کیونکہ وہ خواہ دل کش اور شاندار دکھائی دیتا ہے اور اس کا اعادہ کرنے کی طرف طبیعت خود بخود مائل ہوتی ہے، مگر چونکہ اس کا تکرار محال ہے اس لیے کچھ دیر اس میں کھو کر آسودگی حاصل کرنے میں کچھ مضائقہ نہیں۔ عسکری کے کردار اسی لیے ماضی کے دل دادہ ہوتے ہیں۔

حسن عسکری کے افسانوں میں پلاٹ نہیں ہوتا بلکہ کردار کا ذہنی تجزیہ پلاٹ بن جاتا ہے اور اس انداز میں وہ بہت کامیاب ہے۔ اور جہاں کہیں وہ پلاٹ پر اپنے افسانے کا ڈھانچا قائم کرتا ہے وہیں اس کا افسانہ اکثر پھُسپھسا ہو جاتا ہے اور اس میں کچھ بچکانہ پن اور زبردستی کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔" ایک خط میں عسکری نے پلاٹ نبھانے کی کوشش کی ہے مگر اس کا یہی افسانہ سب سے ناکام کوشش ہے۔ عسکری کے افسانوں کے پلاٹ کو غیر واضح پلاٹ کا نام دیا جا سکتا ہے۔ غیر واضح پلاٹ میں متعدد جُدا جُدا واقعات بغیر کسی منطقی تعلق اور ربط کے ہوتے ہیں۔ بیان کے اتحاد کا انحصار عمل کی حرکت پر نہیں ہوتا بلکہ مرکزی کردار پر ہوتا ہے جو منتشر عناصر کو ایک جگہ جمع کر دیتا ہے۔ عسکری کے افسانوں میں بھی کوئی مرکزی خیال نہیں ہوتا۔ تمام واقعات اس کے کرداروں کے گرد و پیش گھومتے ہیں اور اس طرح جب کردار کی قوت تخیل کسی اور طرف مڑ جاتی ہے افسانہ بھی اسی طرف مڑ جاتا ہے۔ یہ موڑ عسکری کے افسانوں میں بار بار آتے ہیں اور کچھ اس قدر چست اور ریاضیاتی ہوتے ہیں کہ افسانے میں فنی لحاظ سے بے حد چستگی پیدا ہو جاتی ہے۔ چلتے چلتے اس کا افسانہ ایسے مڑ جاتا ہے جیسے ایک چابک دست تیز رو لومڑی۔ افسانے کے تمام عمل اور رفتار کی زمام مرکزی کردار کے ہاتھ میں رہتی ہے۔ اس طریقے نے اُردو میں ایک نئی تکنیک کو جنم دیا ہے۔ "حرام جادی"

اس تکنیک کا اُردو افسانوں میں نمائندہ اور پیش رو افسانہ ہے۔ اس افسانہ میں عسکری اپنے مواد اور فن پر پوری طرح قادر ہے۔ شروع سے آخر تک افسانے میں ایک خاص تناسب اور توازن برقرار رہتا ہے۔

اپنی انفرادیت کو نمایاں طور پر برقرار رکھنے کے لیے ہر افسانہ نگار خود کو ایک نہ ایک طبقہ یا علاقہ کا ترجمان بنا لیتا ہے۔ اُردو کے افسانوی ادب میں کرشن چندر نے کشمیر کی حسین وادی اور وہاں کے رہنے والوں کو پیش کرنے کی سطحی کوشش کی عصمت چغتائی نے متوسط طبقہ کی مسلمان لڑکیوں کی ترجمانی کی۔ سعادت حسن منٹو نے طوائفوں اور جنس کے شکار رنگارنگ کرداروں کا تجزیہ کیا۔ اشک نے ہندوؤں کے متوسط طبقہ کو اپنایا۔ بلونت سنگھ نے پنجاب کے دیہاتوں کو پیش کیا اور سکھوں کے حالات اور رہن سہن سے اپنے افسانوں کو بُنا۔ دیوندر ستیارتھی نے مختلف صوبوں اور زبانوں کے گیتوں اور خانہ بدوشوں کی زندگی سے اپنے افسانوں کے تار و پود بُنے۔ اس تخصیص کا پلاٹ اور کردار پر خاص اثر پڑتا ہے۔ حسن عسکری نے اپنے افسانوں میں متوسط طبقہ کے ایک خاص قسم کے لوگوں کی ترجمانی کی "جہاں روحانی حیثیت سے فیصلہ کن واقعات ہوتے ہی کم ہیں بس وہی بے رنگی ہمواری اور یکسانی" اور حقیقت یہ ہے کہ متوسط طبقہ کے ہاں لٹنے اور رنگارنگ واقعات کا ہونا ایک تجربہ ہے۔ کیتھرین مینسفیلڈ اپنے مشہور افسانہ Bliss میں ایک جگہ اسی متوسط طبقہ کے متعلق لکھتی ہے۔

"...Why! Why! why is The middle class so Stoddy. So utterly without a Sense of Humour."

اس طبقہ کے افراد میں تو ذہنی الجھنیں ہوتی ہیں اور بس اور یہی وجہ ہے کہ عسکری کے افسانوں میں سوائے ان الجھنوں کے (جو مختلف نوعیت کی ہوتی ہیں)

تجزیے کے اور کچھ نہیں ہوتا۔ اور یہی احساساتی تجزیے بار بار اس کے افسانوں میں ملتے ہیں۔ اس سے یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ عسکری پوری طرح اس طبقہ کو اپنے افسانوں میں پیش کرتا ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ اس طبقے کے اس ذہنی حصّے کو پوری طرح پیش کرتا ہے جس کی ترجمانی اُردو کے افسانوی ادب میں اب تک کسی نے نہیں کی تھی۔

حسن عسکری کے افسانے ایک خاص ڈھنگ پہلے سے سوچا سمجھا اثر پیدا کرنے کی شعوری کوشش کے ساتھ لکھے جاتے ہیں جن میں ایک خاص قسم کا سڈول پن چستی، تناسب اور موزونیت ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے اس کے افسانوں میں تاثر اور اثرانگیزی کا جائز تناسب برقرار رہتا ہے اور اسی سائنٹفک ترتیب سے اس کے افسانے سطحی جذباتیت سے بچ جاتے ہیں۔ یہی بے ترتیبی کرشن چندر کے اکثر افسانوں میں سطحی جذباتیت پیدا کردیتی ہے اور افسانے کے دیرپا اثر مابعد میں ایک غیر معمولی کمی پیدا ہوجاتی ہے۔ اگر حسن عسکری کے افسانوں میں خصوصیت کے ساتھ یہ ترتیب نہ ہوتی تو اس کے افسانے بے ہنگم سے ہو کر رہ جاتے اور یہ انتشار اس کے افسانوں میں کوئی خصوصیت اور کوئی فن کارانہ انفرادیت پیدا نہ ہونے دیتا۔ یہ ترتیب اس کے ٹکنیک پر حد درجہ حاوی ہونے کی دلیل ہے۔

اب تک افسانوں اور ناولوں میں یہ ہوتا تھا کہ عمل اور وقت میں تناسب کے مطابق بُعد اور فاصلہ رہتا تھا اور اسی کی مناسبت سے کہانی بڑھتی تھی لیکن ادب کی جدید تحریکوں میں اتحادِ زماں کا عنصر کچھ زیادہ اہم نہیں رہا۔ اتحادِ زماں کی اہمیت اس حد تک کم ہوگئی ہے کہ نئے افسانہ نگار صبح اور شام کو بھی ایک دن تسلیم کرتے ہوئے پس و پیش کا اظہار کرتے ہیں۔ مارسل پروست۔ ڈوردتھی رچرڈسن اور جیمس جوئس نے تو اس وقت کے عنصر کو بالکل غیر اہم قرار دے کر اپنے ناولوں اور افسانوں کی بنیاد ڈالی۔ وقت کا ہر لمحہ ایک ابدیت ثابت ہوسکتا ہے۔ ہر لمحہ پر ایک عظیم ناول لکھا جاسکتا ہے۔

وقت کی کوئی اثباتی صفت نہیں ہوتی بلکہ اس کی اقدار اضافی ہوتی ہیں۔ اس قسم کے افسانوں میں عمل اور خیال کوئی وقعت نہیں رکھتے۔ صرف شعور کا بہاؤ ہی زیادہ اہم رہتا ہے۔ اور اس شعور کے بہاؤ کے ساتھ ذہنی ٹکڑوں اور افکندوں کا لامتناہی سلسلہ بغیر کسی ربط اور اتصال کے رہتا ہے۔ یہ طریقۂ کار جس قدر سہل ہے اسی قدر مشکل بھی ذرا سے جھول اور بے ترتیبی سے پورا افسانہ بے اثر ہو سکتا ہے۔ ترتیب اور تناسب کو برقرار رکھنا بڑا مشکل کام ہے اور اسی لیے آج تک نئے افسانوں میں عسکری کی طرح کوئی بھی اس تکنیک کو پوری طرح نہ نبھا سکا۔

حسن عسکری اپنے افسانوں میں کرداروں کے ذہنی تجزیہ اور شعور کے بہاؤ میں اپنی ذمہ داری کو بھول نہیں جاتا۔ اسی لیے وہ اپنے جزئیاتی تفصیل اور شعور کے بہاؤ کے دوران میں استہزا اور تمسخر کا استعمال کرتا رہتا ہے جس سے اس کے افسانے دلچسپی اور شگفتگی کے حامل ہو جاتے ہیں اور پڑھنے والا بدمزگی اور اضطراب محسوس نہیں کرتا بلکہ اس کا ذہن ہر دم تازہ ہو کر دلچسپی اور وابستگی کو برقرار رکھتا ہے۔ یہ استہزا اور تمسخر کچھ اس طرح چلتے چلتے آجاتا ہے کہ جیسے یہ بھی شعور کے بہاؤ کا نتیجہ ہے۔ اور یہ بالخصوص ایسے موقعوں پر زیادہ آتا ہے جہاں افسانہ میں خشکی سی پیدا ہونے لگتی ہے۔

"ہاں جب سلام پڑھنے کے دوران لوگ اس مصرع (زور سے معمور سینہ) پر پہنچے تو کلثوم کا بدن جسے اس نے بڑی مشکل سے ٹھنڈا کیا تھا پھر گرم ہو گیا اور اس کے سر میں فوارے چھوٹنے لگے۔" "مہط دہی سکینہ" سے بوا فاطمہ اور سپاہنی دونوں کو اُپلوں والی سکینہ یاد آگئی۔ بوا فاطمہ تو یہ سوچ رہی تھیں کہ اب سکینہ نے پیسے کے چھ پنجوں کے بجائے پانچ کر دئے ہیں اور انہیں لوٹ رہی ہے اور ساتھ ہی ساتھ اس کے اُپلے کتنے ہلکے ہو گئے ہیں مگر سپاہنی کو اس پر ہنسی آرہی تھی کہ وہ اپنی بہو کو لڑائی میں کیسی کیسی گالیاں

دیتی ہے:-   (میلاد شریف)

"مگر یار، اشرف بیچ میں بول اٹھا، ان کی بیٹی بڑی تغیس انگریزی بولتی ہے۔ ایک دن اسے کرسی چاہیے تھی۔ باہر دھوپ میں بیٹھنے کو، میں نے اسے اپنی کرسی دے دی کہ لیجئے، یہ لیجئے کرسی، لے کر کہنے لگی "تھینک یو!"۔۔۔ پادری صاحب بولے اصل بات یہ ہے کہ اب وہ آجائیں گی۔ نہلانے دھلانے میں بہت پانی خرچ ہوگا۔ وہ نہاتی ہے روز گرمیوں میں۔ میں سنیلا میں کہا کہ اجی لاؤ میں نہلا دیا کروں گا مشک سے، اور جو کہو گے تو مل مل کے سب میل کچیل بھی اتار ڈالا کروں گا! روز کہو گے تو روز! کیوں بے مجھے بھی بھجوا دے" مولو نے اپنی سفارش کی" میں تیل مل دیا کروں گا اچھا ہے بدن چکنا رہے!   (قیامت ہمرکاب آئے نہ آئے)

"چچا ۔۔۔ چچا ڈان ۔۔۔ کے ذکر سے زیادہ اس کی زبان کو رواں کر دینے والی چیز اور کوئی نہ تھی۔ درحقیقت اس کے چچا دنیا کی ہر نعمت کی طرح اس کی ایک چیز تھے۔ شاید اس کے نزدیک چچا کی تعریف ہی یہ تھی۔ یہ وہ چیز ہے جو بغیر کسی توقع کے آجائے اور جا کر پھر کبھی نہ آئے۔   (اندھیرے کے پیچھے)

بات ادھوری رہ جائے گی اگر عسکری کے افسانوں کی ابتدا اور انتہا کا ذکر نہ کیا جائے۔ حسن عسکری کا ہر افسانہ کچھ اس طرح شروع ہوتا ہے کہ ہمیں یوں لگتا ہے کہ اس کا ہر کردار ایک مدت سے کچھ سوچ رہا ہے اور سوچتے سوچتے زندگی کا ایک اہم لمحہ یا واقعہ سامنے آجاتا ہے اور اسی واقعہ یا لمحہ سے افسانہ شروع ہوتا ہے اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ افسانے کردار کی زندگی کے چند لمحات کا ضروری حصہ ہیں جہاں اب وہ ایک فیصلے کی کشمکش سے عمل کی کشمکش میں آگیا ہے۔ جس سے قاری کے ذہن میں ایک دلچسپ سی کسک پیدا ہونے لگتی ہے جس کے سہارے وہ افسانے کی آئندہ منزلوں

کو طے کرتا چلا جاتا ہے۔ اس قسم کی ابتدائیں عسکری کے افسانوں میں غیر معمولی فنی تاثر پیدا کردیتی ہیں۔ افسانہ کچھ یکایک، اچانک، ایک دم اور غیر متوقع طریقہ پر شروع ہو جاتا ہے۔ پھسلن میں ــــ "جمیل کا تو اس طرف خیال تک نہ گیا تھا مگر ذاکر کے غیر متوقع طرز عمل نے اس کے دل میں بھی دلچسپی ورنہ کم از کم کھر چن سی تو ضرور پیدا کردی"۔ اور قاری کے ذہن میں ایک دم یہ دلچسپ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کس طرف؟ میلاد شریف میں ــــ "ابھی شیخ بنیاد علی یہی طے کر رہے تھے کہ جمعرات کا دن رکھیں یا جمعہ کا اور بڑے بتاشے ہوں یا جلیبیاں یا لڈو" اندھیرے کے پیچھے میں ــــ "اسے جس کا اندیشہ تھا آخر وہی ہوا تھا اور اس کی تمام جلدی بالکل بے نتیجہ رہی تھی"۔ اس طرح افسانہ بڑھتا ہے اور پھر آخر تک یہی سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اختتام پر قاری کے ذہن میں ایک گونہ کش مکش سی باقی رہ جاتی ہے اور وہ اس کش مکش کو مختلف زاویہ نظر سے سوچنے لگتا ہے۔ ایسے موقعوں پر جو کچھ عسکری مہیا کرتا ہے وہ منفی ہوتا ہے اور قاری کو اثباتی پہلو خود اپنے ذہن کے ذریعہ مہیا کرنا پڑتا ہے اور یہاں اچھے ادراک، عمدہ سمجھ بوجھ اور گہرے احساس والا قاری افسانے کی گہرائی تک پہنچ کر اس سے صحیح معنی میں لطف اندوز ہو سکتا ہے ورنہ معمولی پڑھنے والے کے لیے نہ تو کچھ بعد میں واقع ہوتا ہے اور نہ کچھ افسانے میں۔

اُردو افسانے میں اب تک جہاں کردار نگاری کی کمی رہی ہے وہاں یہ بھی کمی نمایاں طور پر محسوس ہوتی ہے کہ کردار کے استعداد، معیار اور سوسائٹی کے مطابق اس کی زبان نہیں لکھی جاتی۔ یہ چیز بہت مشکل ہے۔ کرشن چندر اپنے کرداروں کو گالیاں تو خوب سکھا دیتا ہے لیکن جہاں ان کی روزمرہ کی زبان کا موقع آتا ہے وہ اپنا پہلو بچا جاتا ہے۔ عصمت اپنے افسانوں میں اکثر اس قسم کے جملے لکھ جاتی ہے یا پھر احمد علی نے ہماری گلی اور استاد شمّو خاں میں یہ زبان بہت فن کارانہ طریقہ پر استعمال کی ہے جو دہلی کے کرخنداروں اور نچلے طبقہ کی زبان ہے۔ لیکن ان کے علاوہ شاید ہی کوئی افسانہ نگار ہو جو ہو بہو اس طرح کی زبان لکھتا ہو۔ حسن عسکری اپنے افسانوں میں سب سے پیش پیش ہے۔ اگر کردار کے ماحول و معیار کے مطابق زبان لکھی جائے تو وہ افسانہ فنی لحاظ سے

مکمل ہونے کے علاوہ ایک کردار کی صحیح ترجمانی بھی کرے گا جس سے قاری کا ذہن معاً کردار سے 'مانوسیت' سی محسوس کرنے لگا اور کردار ذہن پر اپنا رنگ جمانا شروع کر دے گا۔ حسن عسکری جس قسم کا کردار ہوتا ہے اسی قسم کی زبان استعمال کرتا ہے۔

پھسلن میں نذرو کی زبان:

"اچھا تو یہ ہیں نا سید اشفاق علی۔ یہ بزار کے نکڑ پر جو رہویں ہیں۔ موٹے سے۔ بڑی بڑی مونچھیں۔۔۔ فوٹو گرانٹ کے رکاٹ بدن میں دبائے جو پھرتے ہیں۔ یہی تو ہیں ہمارے خالو۔۔۔ لگتے خالو ہیں ہمارے۔۔۔۔۔ تو ابا جو تھے ہمارے۔۔۔۔ وہ تھے اس قدر کے ظالم کہ بس۔ جب میں پڑھنے نہ جاتا تو مار دیویں تھیں ایسی بودی کی۔۔۔۔۔ دس سال کا تھا میں وِس وخت۔ ایک دن جو مارا انہوں نے مجھے تو مجھے آیا بڑا غصہ۔ میں بھاگ کے بدلو جُلاہے کی بہلیج پہ جا بیٹھا۔ وِس نے مُس سے کیا کہ چل بے دِلّی۔۔۔۔۔ شیشے کے کرخانے میں۔ میں اسی کے ساتھ چلا آیا۔ بس جی وہ دن ہے اور آج کا دن۔ قسم لے لو مُس سے جو پھر گھر میں جھانکا بھی ہوں۔ پانچ سال ہو گئے اور پھر والد نے کی بھی بڑی کوشش لیکن میں وِن کے نہ آیا جھانسے میں۔ دلّی میں شیشے کے کرخانے میں نوکر ہو گیا تھا۔ کرخانے والا بس بیٹے کے برابر سمجھتا تھا مجھے۔ جو چیز چاہے اُٹھاؤں چاہے رکھوں۔ اور پیسوں کے معاملہ میں بچارے نے کبھی مُس سے ناں نہیں کی۔ بڑی محبت تھی وِسے مُس سے۔ ایک دن میں رانگ آگ پہ رکھ کے ذرا نیچے بزار میں اُتر گیا۔ وہاں ایک لونڈا سا لا کرنے لگا مجاخ بس اسی میں دیر ہو گئی۔ آ کے جو دیکھا مُسانے تو رانگ اُلٹا پڑا تھا۔ کرخانے والا بہت بگڑا مجھ پہ خیر اِتّی بات کا تو میں بُرا بھی نہ مانتا۔ یہ وہ مجھے گال دے بیٹھا۔ دُخت کی بات آگ لگ گئی میرے بدن میں۔ میں وِس سے لڑ کے نکل گیا۔ کئی دن پھر اوہ میرے پیچھے پیچھے خوشامد کرتا وا کہ چل۔ چل۔ اِتّی سی بات کا بُرا مان گیا۔ پر سا اب یہ دیکھ لو کہ

میں نے ہی نہ سُنی وِس کی بات سید ٹھہرے پھر ہم بھی۔ کوئی رعیت تھے
وِس کی۔ دِس سے کہہ دیا میں نے کو لے تیری خاطر ہم نے دلّی بھی چھوڑی
بس میں دہاں سے چلا آیا۔"

"قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے" میں چھنگو چمارن:

"کام اجی کہا کام ہے، بوا جی.... کام ہے بھی اور ہے بھی نا.... سلیقے
کیوں ہوں ہے بھی اور ہے بھی نا..... کام تو ہو جرا سا اور بھاگ دوڑ اتی
دوڑا دوت دوڑا دوت مار ڈالے ہیں موئے تو..... ایک دن.... مالی
ڈیڑھ دن تو جارے ہی جھاڑت جھاڑت لگ گو وہ دن جو میں دوپہری میں
آئی گھر سے تو بولیں کہ چل چھنگو نیم کی ڈاریں کاٹ کے لا، جارے جھڑ لگے
اچھا جی، لو میں گئی جنگم دوپہریا میں جوتی برتی۔ اب بتاؤ بوا جی، بھلا کون کا
دے ہے اپنا نیم۔ میری تو کہن سُن بھی ہو گئی باگ والے سے۔ میں جو پہونچی
پپیا ڈوالے باگ پہ تو دہاں وہ بیٹھا تھا اپنی جھونپڑی میں..... وہ ہے نا
کسائی کا اللہ دیا، جیسے ہی میں نے لگھی اوپر کو اٹھائی تو دیکھیو وہیں سے
چیکھا چل چل، چمرپا، آئی، دہاں سے پتے توڑنے، میرے ہی باگ میں
رہ گیا ہے۔ تیری بکریوں کا چارہ، اور دیکھیو یہ پوچھے کہ تو بولی تھی
نیم جب پتے توڑن آئی ہے؟ میں بولی بس رے، کسائی کے جیا وہ
جبان مت بولیو۔ کیسی ہو ہے چمرپا؟ چمرپا ہو گی وہ جو تیرے گھر بیٹھیں ہے!
کوئی گھنٹا بھر جھک جھک ہوتی رہی میری دا سو۔ یہ میں بھی تو ٹھکے ہی لوٹ
تپے۔ میں نے بھی کہہ دیا اچھا، آج تو لے بھی دیکھنا ہے، کیسے نا توڑن دے گا۔"

جو کردار ہوگا اپنی معاشرت کے مطابق زبان استعمال کرے گا۔ یہ فنی خوبی
عسکری کے ہاں پرانی روایات کے اعتراف سے آئی ہے۔ زبان کے معاملے میں اتنی

ذمہ داری ہمارے افسانہ نگار شاذ ہی محسوس کرتے ہیں۔

حسن عسکری کے اسلوب میں حقیقت نگاری اشاریت اور تخیل سب کچھ ایک ساتھ ملے جلے ہوتے ہیں۔ اس کا اسلوب انگریزی اسلوب سے شدت سے متاثر ہے۔ وہ اُردو ادب میں ایک حد تک ہندوستانی معاشرت کے حامل افسانے کا آیا انگریزی اسلوب میں لکھ لیتا ہے۔ اس کا لہجہ اور اس کا اسلوب تیزی سے نہیں دوڑتا بلکہ آہستہ آہستہ آگے کی طرف کھسکتا ہے۔ یہ اسلوب اپنی جگہ اور اپنی حدود میں بالکل یکتا ہے۔ اس کا اسلوب اونٹ کی گردن کے مدھم بوجھل تناسب کے انوکھے لوچدار انداز خرام کی طرح ہے جس میں ایک آہستہ روی اور توازن، ٹھہراؤ اور ضبط ہے۔ عصمت کا باتونی اسلوب قینچی کی طرح چلنے والی زبان کا انتہائی پیارا اور دلچسپ اسلوب ہے۔ منٹو کا اسلوب بہت ہی لطیف، رواں اور خوش گوار فن کارانہ اسلوب ہے۔ لیکن عسکری کا اسلوب ذکاوت کے بل بوتے پر چلتا ہے۔ وہ گاؤں کے محاورے اور یو۔ پی میں روزمرہ استعمال ہونے والے کونے دار الفاظ استعمال کرتا چلا جاتا ہے۔ عسکری کے اسلوب کا تجزیہ نئے ادب کے لکھنے والوں میں سب سے زیادہ دشوار ہے۔ پہلی نظر میں سطحی طور سے دیکھنے پر یہ بہت بھدا اور خشک سا دکھائی دیتا ہے لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ اسلوب اپنا مقصد حل کرنے میں بہت کامیاب اور کارگر اسلوب ہے۔ لیکن کہیں کہیں یہ اسلوب انگریزی اسلوب سے اس قدر مل جاتا ہے کہ ترجمہ کا گمان ہونے لگتا ہے!

"گرمیوں کی شام کی واقعیت اور آنکھوں کو تکلیف دینے والی عامیت اور خاکیت کی جگہ جاڑوں کی پُر اسراری ابہام اور ماورائیت لے لیتی"

"وہ اتنی دیر بعد بھر لوٹتی کہ پیڑوں کی سیاہی میں سے پھوٹتی ہوئی چھاؤنی کی روشنیاں ستاروں کی طرح ٹمٹمانا شروع کر دیتیں اور ہوا غروب

آفتاب کے بعد کی، جبکہ ببول اور شیشم تک مہک اُٹھتے ہیں۔ شیریں خوشبوؤں سے لدی ہوئی ہوتی۔ شاید وہ ستاروں سے تیم روشنی آسمان کے خلاف گرجا کو تبدریج سارے منظر پر مسلط ہو جانے والا دُھندلا سایہ بنتے ہوئے دیکھنے کے لیے پل پر ٹھہر جاتی۔"

اسی طرح حسن عسکری اپنے افسانوں میں اکثر نامانوس الفاظ بھی استعمال کرتا چلا جاتا ہے۔ لیکن اس قسم کے الفاظ کا استعمال شاید وہ اس وجہ سے کرتا ہے کہ وہ اپنے احساسات و خیالات کو بہت مختصر طریقہ سے پیش کرنے کا عادی ہے۔ اس لیے وہ ایسے الفاظ تلاش کرتا ہے جس سے پورا احساساتی مفہوم اور مطلب کم از کم وقت اور کم از کم جگہ میں ادا ہو سکے — بدن پھوڑ نظروں۔ اَلَم غلَم۔ چن چنانا۔ چھچھاتی الجھنوں۔ کنسوئیاں۔ کدکڑوں۔ جھوڑ۔ دند — اس میں کچھ الفاظ تو ایسے ہیں جو واقعی یو۔پی کے گاؤں اور قصبوں میں بولے جاتے ہیں اور کچھ اختصار کی خاطر ڈال لئے جاتے ہیں۔

حسن عسکری اپنے افسانوں میں تیز نگاہی اور بے لاگ مشاہدات کو نفسیاتی وجدان کے ساتھ ملا دیتا ہے۔ اس کے افسانے ایک ہلکی افسردگی کی فضا کے درمیان معلق نظر آتے ہیں۔ مغربی دھارے اور رجحانات اس کے افسانوں میں ایک حُسن کے ساتھ مل جُل جاتے ہیں وہ کسی افادی مقصد کے پیش نظر افسانے نہیں لکھتا۔ وہ اپنے افسانوں میں اثر پرست نقاش کے طریقہ سے ماحول میں جان ڈالتا ہے۔ اس کے افسانوں میں مشاہدے کی کثرت، گہرائی کی شدت اور فہم کا تنوع ملتا ہے۔ اس کے افسانے ایک خاص کشش اور خوشبو اپنے اندر رکھتے ہیں۔ پڑھنے والا افسانے کو آہستہ آہستہ پڑھتا ہے اور دھیرے دھیرے سانس لیتا ہے اور سطح ذہن کے عمل سے مطمئن ہو جاتا ہے۔ اس کے افسانے وہ لوگ پسند ہی نہیں

کر سکتے جو ذہنی طور پر ناپختہ ہیں۔ اس کی کہانیاں پڑھتے وقت تمام حواس کے دروازے کھلے ہونے چاہئیں۔ اس کے افسانوں میں ذہنی اخلاص مندی ملتی ہے۔ اب سے ایک عرصے بعد جب بھی نئے افسانے کے تجرباتی دور کا تجزیہ کیا جائے گا محمد حسن عسکری کا نام پیش پیش ہوگا۔

(۱۹۴۹ء)

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ

ہر اُس شخص کے لیے جس کی مادری زبان انگریزی نہیں ہے ایلیٹ کی نثر اُس کی شاعری سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے اور میں نثر میں اس کے ڈراموں کو اس لیے شامل سمجھتا ہوں کہ یہاں ایلیٹ نے نظم اور نثر کی حدود ملا کر عام بول چال کی زبان سے اتنا قریب کر دیا ہے کہ مَن و تو کے بیشتر رشتے ختم ہو کر ایک ہو گئے ہیں۔ یہی وہ وحدت ہے جو ایلیٹ کے فن اور ایلیٹ کی شخصیت کی ممتاز خصوصیت ہے۔ اس وحدت کے معنی وہ لوگ سمجھ سکتے ہیں جو "لطیف اور جامع میڈیم" کے معنی سمجھتے ہیں اور جو اس بات کو نہ صرف جانتے ہیں بلکہ اس کا تجربہ بھی رکھتے ہیں کہ "فن شخصیت کے اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ شخصیت سے فرار کا نام ہے۔"

جب میں ایلیٹ کی نثر کو ایک غیر اہلِ زبان کی حیثیت سے اس کی شاعری پر ترجیح دیتا ہوں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ کسی زبان کی شاعری سے صرف وہی لوگ پورے طور پر لطف اندوز ہو سکتے ہیں جو اس زبان کے لہجے اور تیور کو نہ صرف اچھی طرح جانتے اور سمجھتے ہوں بلکہ جن کے مزاج میں اس زبان کے کلچر کی روح چہک چہک کر بول رہی ہو اور جو اُن جذبوں اور ان محسوسات سے بخوبی واقف ہوں جو آفاقی ہوتے ہوئے بھی 'قومی' ہوتے ہیں۔ کسی زبان میں سوچنا بمقابلہ اس زبان میں محسوس کرنے کے نسبتاً آسان ہے۔ اسی لیے کوئی فن بمقابلہ شاعری کے اتنی شدت کے

ساتھ قومی خصوصیات کا حامل نہیں ہوتا۔" جب میں ایک غیر اہلِ زبان کی حیثیت سے ایلیٹ کی نثر کو اس کی شاعری پر ترجیح دیتا ہوں تو اس سے میرا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ میں اس کی شاعری کی اہمیت کو جھٹلا رہا ہوں یا میں اس کی شاعری سے ایک حد تک لُطف اندوز ہونے کی صلاحیت نہیں رکھتا بلکہ اس بات کا اعتراف مقصود ہے کہ میں انگریزی میں سوچ تو سکتا ہوں محسوس نہیں کر سکتا۔ شاعری میں محسوس کرنے کا عمل بمقابلہ نثر کے کہیں زیادہ ہوتا ہے۔ اسی لیے ایلیٹ کی نثر نے، اس کی شاعری سے ایک حد تک لطف اندوز ہونے کے باوجود، مجھے ہمیشہ مسحور کیا ہے اور میں نے خیال سے لے کر جملوں کی ساخت، لہجہ کی ادا، بات کے ڈھنگ تک سے ہمیشہ دل بستگی محسوس کی ہے۔

پھر ایک بات یہ کہ اس کی نثر اور خصوصاً ادبی تنقید اس کی شاعری کے مقصد کو آگے بڑھانے کے باوجود ایسی خصوصیات اپنے اندر رکھتی ہے جو خود اس کی شاعری کی نفی کرتی ہیں۔ نہ صرف نفی کرتی ہیں بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ الگ الگ دو آدمی ہیں جو ایک حد تک ہم خیال ہوتے ہوئے بھی بنیادی طور پر ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور جن میں سے ایک نثر لکھتا ہے اور دوسرا شاعری کرتا ہے۔ یہ عمل ادب کی تاریخ میں کبھی کبھار ہوتا ہے۔ ہمارے ہاں لے دے کر مولانا حالی کی مثال ملتی ہے۔ ایک جگہ ایلیٹ خود اس بات کا ذکر ان الفاظ میں کرتا ہے کہ " اپنی تنقید میں اگرچہ میں انتہائی صحیح رائے پیش کرتا ہوں لیکن میں اپنی شاعری میں خود ان کی خلاف ورزی کرتا ہوں اور اگر آپ اسے منافقانہ بات نہ بھی سمجھیں تو بھی میں ایک طرح سے دو روپ میں ظاہر ہوتا ہوں"۔ ایلیٹ کے یہ 'دو روپ' ایک حد تک مربوط ہونے کے باوجود ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں۔ اسی لیے اس کی تنقید سے اس کی شاعری کی تاویل کرنا ایک ایسی غلطی ہے جو ایک طرف اس کی شاعری سے لطف اندوزی کو مجروح کرتی ہے

اور دوسری طرف اس کی تنقید کو ایک مقررہ لیکن غلط رُخ دے دیتی ہے۔

اسی لیے جب میں ایلیٹ کی نثر کو اس کی شاعری سے زیادہ اہمیت دیتا ہوں تو اس کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ میں اس کے تنقیدی کارناموں کو اپنی زبان کے لیے شاعری سے زیادہ مفید سمجھتا ہوں اور دوسرے یہ کہ اس کی تنقید اس کی شاعری کا ایک ذیلی حصّہ نہیں ہے بلکہ شاعری سے الگ ایک زندہ سرگرمی ہے۔ شخصیت کے اسی دُو رُخے پن کی وجہ سے اس کا تنقیدی شعور اس کی تخلیقی صلاحیت کو غصب نہیں کرتا۔ مثلاً ایلیٹ کا تنقیدی شعور بہت لطیف ہے۔ وہ کلاسیکیت کا حامی ہے۔ اس کا مطالعہ اور اس کی دل چسپیاں ایسی نظموں اور ایسے شاعروں سے زیادہ ہیں جو خود اس کی اپنی شاعری سے بالکل متضاد و مختلف ہیں۔ دل چسپیوں کے اس تضاد کی وجہ سے اس کی تخلیقی صلاحیت اس کے تنقیدی فیصلوں کو اور اس کا تنقیدی شعور اس کی تخلیقی قوت کو غصب نہیں کرتے بلکہ دونوں کو الگ الگ محفوظ رکھنے اور پرورش پانے میں مدد دیتے ہیں۔ اسی لیے ایلیٹ بیک وقت شاعر بھی بڑا ہے اور نقاد بھی۔ ذہن اور شخصیت کے اس توازن کا اندازہ وہ لوگ آسانی سے کرسکتے ہیں جنھوں نے ایسے ہی پُل صراط پر چلنے کی کوشش کی ہے جو بال سے زیادہ باریک اور تلوار سے زیادہ تیز ہے۔

ایلیٹ کی شخصیت میں تنقید اور تخلیق کا عمل ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح گڈ مڈ نہیں ہو جاتا کہ دونوں کی الگ شان باقی نہ رہے۔ مثال کے طور پر اس کے مذہبی عقائد جنھیں میری طرح اور لوگ بھی رجعت پسندانہ سمجھتے ہیں، اسے اچھی شاعری سے لُطف اندوز ہونے سے معذور نہیں کر دیتے۔ اپنے مذہبی عقائد کے باوجود وہ جمالیاتی اثر کو مذہبی اثر سے، اخلاقی، سیاسی اور سماجی اثر سے آزاد اور الگ سمجھتا ہے۔ وہ شاعری کی بابت ایک طرف یہ کہتا ہے کہ اس کا مقصد خود اس کے اندر

موجود ہے اور ساتھ ساتھ وہ نہ صرف لادینی شاعروں سے بلکہ غیر مذہبی شاعروں سے بھی پوری طرح لطف اندوز ہوتا ہے۔ بودلیئر والے مضمون سے میں ایلیٹ کے نقطۂ نظر اور اس کے اندازِ فکر کو تو سمجھ سکتا ہوں لیکن اس کی شاعری کو نہیں۔ اسی طرح دانتے والے مضمون کو پڑھ کر میں اس کی فکر، اس کے تنقیدی شعور کی داد تو دے سکتا ہوں لیکن دی ویسٹ لینڈ، دی ہولو مین، برنٹ نورٹن، ایسٹ کوکر، ڈرائی سالویجز، لو سونگ آف جے الفریڈ پروفروک وغیرہ کے سمجھنے میں مجھے کوئی خاص مدد نہیں ملتی۔ یہاں تک کہ ملٹن کی عیسائیت کے باوجود وہ اس کی شاعری کی عظمت کا منکر ہے اور اس وقت تک منکر رہتا ہے جب تک مذہبی عقائد اور مذہبی مسائل ضعفِ جسم اور موت کے احساس کے ساتھ اس کے فکر و احساس میں اس درجہ غلو اختیار نہیں کر لیتے کہ وہ تصوف کے گنبدِ بے در میں چکر لگاتے ہوئے اپنے پہلے مضمون (۱۹۳۶ء) پر اظہارِ افسوس کرتا ہے اور اس قسم کے دلائل دیتے ہوئے ملٹن کی دوبارہ توصیف کرتا ہے کہ "ملٹن صرف اس وجہ سے بھی عظیم شاعر تھا کہ اس کے بعد کوئی بھی ملٹن کی طرح کی شاعری نہ کر سکا۔" یہ بات ہر ٹُٹ پونجیئے شاعر کے بارے میں اسی وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے۔ اس پورے مضمون میں وہ ملٹن یا "جنّت گم گشتہ" کے بارے میں کسی بڑے سوال کا جواب نہیں دیتا۔ اس ذہنیت کے ساتھ ممکن ہے ایلیٹ پیر و مرشد تو بن گیا ہو لیکن اس کا تنقیدی شعور کمزور پڑ کر کند ہونے لگتا ہے۔ بہر حال ملٹن (۱۹۳۶ء) دانتے (۱۹۲۹ء)، بودلیئر (۱۹۳۰ء) وہ مضامین ہیں جو بنیادی طور پر اس کی شاعری کی نفی کرتے ہیں اور اگر ان مضامین کی مدد سے اس کی شاعری کو سمجھنے کی کوشش کی جائے تو یہ کوشش بالکل ایسی ہی ہوگی جیسے میر کے کلام سے ایک مربوط نظامِ حیات تلاش کیا جائے یا داغ کی شاعری کو صوفیانہ شاعری ثابت کیا جائے۔ بہر حال آخری عمر کی تحریروں کو چھوڑ کر ایلیٹ کی شخصیت اور

اس کے فن میں ایسے دو روپ ملتے ہیں جو ایک ہو کر بھی الگ الگ ہیں اور جہاں تنقیدی شعور تخلیقی قوت کو اور تخلیقی قوت تنقیدی شعور کو غصب نہیں کرتے۔ اب اگر میں ایلیٹ کی نثر کو شاعری پر ترجیح دیتا ہوں یا نثر کو ایک الگ سرگرمی کے طور پر دیکھتا ہوں تو شاید یہ بات اب اتنی بے معنی نظر نہ آئے جتنی شروع میں نظر آئی تھی۔

(۳)

یہ دیکھنے کے لیے کہ تنقید کے سلسلے میں ایلیٹ کا بنیادی نظریہ کیا ہے اس کے بہت سے مضامین کے علاوہ میری نظر اس کے ایک مضمون "تنقید کا منصب" پر جاتی ہے جہاں وہ تخلیق اور تنقید پر بحث کرتے ہوئے کہتا ہے کہ "میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ فن اپنے علاوہ بھی کچھ اور مقاصد کا ادعا کر سکتا ہے لیکن خود فن کے لیے ان مقاصد سے باخبر ہونا ضروری نہیں ہے اور فن درحقیقت اپنا منصب وہ جو کچھ بھی ہو' ادوار کے مختلف نظریات کے مطابق' زیادہ بہتر طریقہ پر ان سے بے خبر رہ کر ہی انجام دے سکتا ہے۔ برخلاف اس کے تنقید کے لیے ضروری ہے کہ وہ ہمیشہ کسی مقصد کا اظہار کرے۔" ایلیٹ' اپنے مخصوص معنی میں' تخلیق کے لیے بے خبری کو شرط قرار دیتا ہے اور تنقید کے لیے باخبری کو۔ یہاں تنقید میں شعور کی سطح واضح ہے۔ فکر اور اس کے وہ بنیادی مسائل اہمیت رکھتے ہیں جن پر ادب کی بنیاد قائم ہے اور جن سے معاشرہ کی تہذیبی روح قوت حاصل کرتی ہے۔ فکری تنقید کے بغیر آج کا ادب ایک قدم بھی نہیں چل سکتا۔ جب تنقید کے ساتھ میں' فکر' کا لفظ استعمال کرتا ہوں تو اس سے میرا مطلب یہ ہوتا ہے کہ بیسویں صدی میں جب سائنس نے فلسفے کو غیر اہم بنا دیا ہے اور فلسفہ رفتہ رفتہ سائنس کی مختلف شاخوں میں تقسیم ہو کر خود بے معنی ہوتا جا رہا ہے میں ادبی تنقید کے ذریعہ وہ کام انجام دینا چاہتا ہوں جو ایک

زمانے میں ادب اور فلسفہ الگ الگ انجام دیتے تھے اسی لیے میں اس تنقید کو جو فکر سے عاری ہے ادب کے دائرہ سے بھی خارج سمجھتا ہوں۔ ہمارے یہاں اس تنقید کے علم بردار وہ لوگ ہیں جو ایلیٹ کے الفاظ میں "وہ استاد ہیں جو نقاد بن گئے ہیں اور جن کی تنقیدی سرگرمیاں پہلے پہل کلاس روم میں رونما ہوئیں"۔ تنقید کی یہی وہ قسم ہے جسے میں "نصابی تنقید" کا نام دیتا ہوں۔ اس 'تنقید' نے ایک طرف خود تنقید کی تخلیقی سطح کو بے معنی بنا دیا ہے اور دوسری طرف اصلاح مذاق، خیال کی پیدائش وارتقاء اور ذہن کی تربیت کے عمل کو بند کر دیا ہے۔ مثلاً اس تنقید کا ایک زہریلا اثر تو یہ ہوا ہے کہ آج کا طالب علم کسی ادبی تخلیق تصنیف کے بارے میں اپنا کوئی تجربہ نہیں رکھتا۔ اسے ادب پاروں سے کوئی گہری دل چسپی نہیں ہے بلکہ نصابی نقادوں کی رائیں ادب پاروں کا بدل بن گئی ہیں۔ اس زہریلے اثر نے سوچنے کی صلاحیت کو مردہ کر دیا ہے اور ادب پاروں کے ساتھ ذہنی سفر کو ایک بے معنی چیز بنا دیا ہے۔ نصابی نقادوں کی آرا ر کی بیساکھیاں نوجوان طالب علموں کے پاس ہیں اور ادبی فیصلوں کے کیپسول ان کے ذہن کے خانوں میں رکھے ہیں جن کے ذریعہ وہ اپنی ساری ضروریات پوری کر لیتے ہیں۔ جعلی دستاویزیں، نقلی مہروں کے ساتھ، اصل کی جگہ چل رہی ہیں ـــ اور یہ صورت حال ایسی ہے کہ اس پر جس قدر تشویش کا اظہار کیا جائے کم ہے۔

اسی صورت حال کی وجہ سے تنقید ایک دوسرے درجے کی سرگرمی بن کر رہ گئی ہے جو تخلیق کی ضد ہے، حالاں کہ دیکھا جائے تو حقیقی تنقید حقیقی تخلیق کی ضد ہرگز نہیں ہے۔ ایلیٹ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "جب تک ادب ادب رہے گا، اس وقت تک تنقید کے لیے جگہ باقی رہے گی، کیوں کہ تنقید کی بنیاد بھی اصل میں وہی ہے جو خود ادب کی ہے" تنقید اور تخلیق کے بنیادی رشتے کو سمجھنے کے لیے ایجلی کی

اس لہر کی مثال دی جاسکتی ہے جو ایک طرف کمروں کو روشن رکھتی ہے، پنکھے چلاتی ہے اور پانی ٹھنڈا کرتی ہے اور دوسری طرف کپڑا بنتی ہے، تصویریں دکھاتی ہے اور دُنیا بھر کی خبریں آناً فاناً میں ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچا دیتی ہے۔ یہ سب کام نوعیت کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن ان سب میں بجلی کی ایک لہر ہی کام کر رہی ہے اور بنیادی طور پر وہی رہتی ہے۔ اسی طرح تنقید کی بُنیاد بھی اصل میں وہی ہے جو خود ادب کی ہے۔ تنقید کو غیر تخلیقی سرگرمی سمجھنا اس بات کی علامت ہے کہ ہم ادب کے معنی و مفہوم، مزاج و نوعیت حدود و ماہیت سے واقف نہیں ہیں۔ تخلیق میں تنقید کا عنصر اور تنقید میں تخلیق کا عنصر اپنے اپنے طور پر موجود رہتا ہے اور اگر ایسا نہیں ہے تو نہ تخلیق تخلیق رہتی ہے اور نہ تنقید تنقید۔

اس تنقید کی اہمیت جس کا میں یہاں ذکر کر رہا ہوں اور جس کا ایک ذمہ دار نمائندہ ایلیٹ ہے، یہ ہے کہ ہر نسل کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی تنقید خود پیدا کرے اور اپنی فکر کے پیمانوں اور معیاروں کا ازسرِ نو جائزہ لے۔ اگر کوئی نسل اپنی تنقید پیدا کرنے سے قاصر ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ادب میں اور نہ صرف ادب میں بلکہ پورے نظامِ خیال میں جس کا اظہار اس معاشرے کے کلچر میں ہو رہا ہے سخت گڑبڑ، سخت انتشار اور بحران موجود ہے۔ اس بحران کے معنی وہ لوگ بخوبی سمجھتے ہیں جو کلچر اور ادب کے تعلق کو جانتے ہیں اور ادب کو کلچر کی تشکیل جدید کا ایک اہم اور بنیادی ذریعہ سمجھتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے اپنے ادب، اپنے معاشرے اور اپنے کلچر پر نظر ڈالئے تو موجودہ تخلیقی ناکارہ پن اور تہذیبی معاشرتی بحران کے اسباب سمجھ میں آنے لگتے ہیں۔ کیا ہم اپنے ادب کو دیکھ کر اپنی نسل کے کسی نقطۂ نظر کی نشاندہی کر سکتے ہیں؟ کیا ہم اس تنقید کا پتہ بتا سکتے ہیں جو ہماری نسل نے پیدا کی ہے؟ کیا

ہمارے پاس اپنے کوئی ایسے پیمانے، کوئی ایسے معیار ہیں جن سے ہم اپنے ماضی کا نہ صرف ماضی کا بلکہ حال کا جائزہ لے سکتے ہیں؟ اپنے دور میں سرسید کی نسل نے اپنے تنقیدی معیار بنائے تھے۔ اکبر کی نسل نے بھی اپنی تنقید خود پیدا کی تھی یہاں تک کہ ترقی پسندوں نے بھی، جنہیں ہم لوگ بے وجہ مطعون کرتے رہتے ہیں، اپنی تنقید خود پیدا کی تھی لیکن ۴۷ء کے بعد سے، چند اہم اور جذباتی باتوں کو چھوڑ کر ہم کسی ایسے تنقیدی معیار کی طرف اشارہ نہیں کر سکتے جسے ہم اپنی نسل سے منسوب کر سکیں۔ ہماری تنقید انہی ازکار رفتہ طریقوں اور اندازِ فکر کی تقلید کر رہی ہے۔ انہی مقاصد کو دُہرا رہی ہے اور انہی ذہنی کیفیات کا اظہار کر رہی ہے جن کو ہماری پچھلی بلکہ پچھلی سے پچھلی نسل نے پیش کیا تھا۔ ہماری نسل کے پاس اپنی تنقید اور اپنے معیار نہ ہونے کی وجہ سے ہم دیکھتے ہیں کہ ۴۷ء کے بعد سے ہم فراق گورکھپوری، محمد حسن عسکری اور کلیم الدین احمد سے آگے نہیں بڑھے ہیں اور ہم جوش، راشد، مجاز اور فیض سے بڑے یا کم از کم اُن کے برابر قد کے شاعر بھی پیدا نہیں کر سکے ہیں۔ اس تخلیقی ناکارہ پن کا سبب یہ ہے کہ ہماری نسل اپنی تنقید پیدا کرنے سے معذور ہو گئی ہے اور یہ بات اتنی تشویشناک ہے کہ اس سے ساری تہذیبی روح کے مردہ ہو جانے کا خطرہ پیدا ہو گیا ہے۔ لیکن اس خطرہ کو وہی لوگ محسوس کر سکتے ہیں جو تنقید کی تخلیقی قوت کے معنی سمجھتے ہیں۔ ایلیٹ کے الفاظ کا سہارا لے کر میں اپنی نسل پر یہ بات واضح کرتا چلوں کہ "تنقید اتنی ہی ناگزیر ہے جتنا خود سانس لینا"۔

(۳)

جیسا کہ میں نے کہا ہر زندہ نسل، اپنی تنقید، اپنے معیار اور پیمانے خود بناتی ہے۔ اسی سے توصیف کے پیمانے بنتے ہیں اور اسی سے گمنام ادیب اور ادبی ادوار دوبارہ اہمیت حاصل کرتے ہیں اور نامور ادیب اور ادوار گوشۂ گمنامی میں جا چھپتے

ہیں۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ ہر دور اپنے پچھلے دور سے ذہنی، سماجی، تہذیبی وفکری اعتبار سے مختلف ہوتا ہے۔ اس کی ضروریات، تقاضے اور عوامل جدا ہوتے ہیں۔ ہم اپنے والدین سے اس اعتبار سے مختلف ہیں اور ہمارے بچے ہم سے مختلف ہوں گے۔ اسی لیے پرانے معیاروں پر ہمیشہ نظرثانی کی ضرورت پڑتی ہے۔ تاکہ نئے معیار، جو اس نسل کی ضروریات اور تقاضوں کو پورا کر سکیں، تلاش کیے جا سکیں۔ یہ کام اتنا بڑا ہے کہ وہ ادیب یا ادیبوں کی وہ جماعت جو اُسے انجام دیتی ہے ادب و تہذیب میں خود تاریخی اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ سرسید اور حالی اسی لیے بڑے اور اہم ہیں۔ کالرج اور میتھیو آرنلڈ اسی لیے تاریخ میں ایک سنگِ میل کا درجہ رکھتے ہیں۔ جدید دور میں ایلیٹ کی بھی یہی اہمیت ہے۔ آپ اس سے ہزار اختلاف کریں لیکن اُسے نظر انداز نہیں کر سکتے۔ آپ اسے رجعت پسند کہیں لیکن اس کی رائے کا حوالہ دینا اس لیے ضروری ہوگا تاکہ آپ ترقی پسندی کو پہچان سکیں۔ ایلیٹ نے اپنی نسل کے لیے جو معیار اور پیمانے بنائے اُن کے ساتھ ہی دو ایلیزبتھ کے ڈرامہ نگار دوبارہ مقبول ہو گئے اور ان میں اس نسل کو نئے معنی نظر آنے لگے۔ نہ صرف یہ بلکہ انیسویں صدی کے مقبول شعرا ٹکسال باہر ہو گئے۔ ملٹن کی شہرت اور شاعرانہ عظمت مشتبہ ہو گئی۔ ڈرائڈن اور پوپ دوبارہ مقبول ہو گئے۔ سترھویں صدی کے مابعد الطبیعیاتی شعرا، جو اب تک ایک عجیب و غریب مخلوق سمجھے جاتے تھے، ایک نئی معنویت کے ساتھ اس نسل کی فکر میں شامل ہو گئے۔ دانتے اور ڈون دوبارہ زندہ ہو گئے۔ رومانیت کے پیر ٹوٹ گئے اور کلاسیکیت پر دوبارہ بامعنی بحث ہونے لگی۔ مذہب میں دوبارہ معنی نظر آنے لگے۔ ہر نسل کے اپنے تنقیدی معیار زندگی کے ہر شعبہ میں یہی کام انجام دے کر زندگی میں معنی پیدا کرتے رہتے ہیں اور اسی طرح معاشرہ تخلیقی بانجھ پن سے محفوظ رہتا ہے

(۴)

ایلیٹ کسی فن پارہ کو کوئی ایسی الہامی چیز تسلیم نہیں کرتا جو شدت جذبات کے ساتھ ایک خاص شکل اور ایک خاص لمحہ میں خود بخود وجود میں آگیا ہے۔ وہ فن پارے کو ایک شے کی طرح سمجھتا ہے جسے سوچ سمجھ کر، ناپ تول کر سلیقہ اور محنت سے تعمیر کیا جاتا ہے اور جس کا مقصد ایک مخصوص اثر پیدا کرنا ہوتا ہے۔ یہ اثر فن کار کے سامنے پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ اس بات کی وضاحت وہ "معروضی تلازمات Objective correlative. کے نظریہ سے کرتا ہے جسے اس نے ہیملیٹ والے مضمون میں پیش کیا ہے۔ فن کی شکل میں جذبات کے اظہار کا واحد طریقہ یہ ہے کہ معروضی تلازمات تلاش کئے جائیں یعنی اشیاء کو اس طرح ترتیب دیا جائے۔ موقع محل اور واقعات کے سلسلوں کو اس طور پر جمایا جائے کہ جب خارجی واقعات حسی تجربوں کے ذریعہ ظاہر ہوں تو وہ مخصوص جذبہ یا جذبات' جو فن کار کے پیش نظر تھا' ابھر آئے۔ یہ کام بصری امیجز اور موزوں الفاظ کے ذریعہ کیا جاسکتا ہے۔ امیجز کے ذریعہ جذبات کا اظہار ہوگا اور زبان کو اس طور پر استعمال کرنے سے سمعی تخیل کا۔ اس عمل کے ذریعہ' ایلیٹ کا خیال ہے' پہلے سے سوچا سمجھا اثر' پیدا کیا جاسکتا ہے اور فن پہلے سے سوچی سمجھی اثر آفرینی کا نام ہے۔ اس کی ایک دل چسپ مثال خود ایلیٹ کے مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" میں ملتی ہے جہاں وہ شخصیت اور جذبات کے مسئلہ کو واضح کرتے ہوئے کہتا ہے کہ پلیٹنم کے ایک نازک و نفیس ٹکڑے کو ایک ایسی بند جگہ میں داخل کیا جائے جو آکسیجن اور سلفر ڈائی آکسائڈ سے بھری ہو۔ جب ان دو گیسوں کو پلیٹنم کے تار کے ساتھ ملایا جاتا ہے تو نتیجہ کے طور پر سلفیورک ایسڈ پیدا ہوتی ہے۔ یہ آمیزہ اسی وقت وجود میں آسکتا ہے جب پلیٹنم موجود ہو لیکن اس کے باوجود اس نئی تیار شدہ

میں پلیٹنیم کا کوئی بھی نشان موجود نہیں ہوتا اور پلیٹنیم بھی بظاہر متاثر نہیں ہوتا اور بالکل بے حرکت اور غیر مبدل رہتا ہے۔ شاعر کا دماغ بھی پلیٹنیم کے ٹکڑے کی طرح ہوتا ہے۔۔۔ سائنسی تجربے کی رُو سے یہ مثال بالکل غلط ہے۔ سرے سے ایسا ہوتا ہی نہیں ہے لیکن اس قیاسی تجربے کو اس طور پر بیان کرنے سے ایلیٹ اپنے خیال کی ایک ایسی تصویر بنا دیتا ہے کہ ذہن کی آنکھ اس سائنسی تجربہ کو دیکھ کر اس اثر کو قبول کر لیتی ہے جو فن کار کے پیش نظر ہے۔ یہی معروضی تلازمات کا نظریہ ہے۔

ایلیٹ جمالیاتی اقدار کو سب اقدار سے الگ قائم کر کے یہ بتاتا ہے کہ شاعری خالص اور اچھوتی جمالیاتی روح کا نام ہے۔ وہ ماضی کو ادب و تہذیب کے لیے بنیادی اہمیت دیتا ہے اور اس بات پر زور دیتا ہے کہ اپنے دور کا شعور بغیر ماضی کے شعور کے ادھورا اور ناقص ہے۔ ماضی کا شعور اُن لوگوں کے لیے ناگزیر ہے جو پچیس سال کی عمر کے بعد بھی شاعر رہنا چاہتے ہیں۔ لیکن یہاں ماضی کا شعور صرف گزرے ہوئے زمانے اور بیتے دنوں کی یادوں کا رومانوی تصوّر نہیں ہے جب گاڑیوں میں گھوڑے جُتتے تھے اور اُن کے ٹاپوں کی آواز اندھیری سڑکوں پر دُور تک سُنائی دیتی تھی بلکہ یہ ماضی حال کا حقیقی حصّہ ہے۔ یہیں سے ایلیٹ کے ہاں روایت کا تصوّر پیدا ہوتا ہے۔ روایت تکرار سے بہتر ہے۔ یہ میراث میں نہیں ملتی اور اگر کوئی اسے حاصل بھی کرنا چاہے تو اس کے لیے بڑے ریاض کی ضرورت پڑتی ہے۔ اول تو اس کے لیے تاریخی شعور کی ضرورت پڑتی ہے۔ تاریخی شعور مجبور کرتا ہے کہ لکھتے وقت جہاں اسے اپنی نسل کا احساس رہے وہاں، یہ احساس بھی رہے کہ یورپ کا سارا ادب ہومر سے لے کر اب تک اور اس کے اپنے ملک کا سارا ادب ایک ساتھ زندہ ہے اور ایک ہی نظام میں مربوط ہے۔ یہ

تاریخی شعور جس میں زماں اور لازماں کا شعور الگ الگ اور ساتھ شامل ہے وہ چیز ہے جو ادیب کو روایت کا پابند بناتا ہے اور یہی وہ شعور ہے جو کسی ادیب کو زماں میں اس کے اپنے مقام اور اپنی معاصرت کا شعور عطا کرتا ہے۔ روایت کے اس تصور نے جدید ادب کو ایک نئے معنی دیے ہیں۔ ماضی کے اسی شعور کے ذریعہ ہم اپنی بنیادی غلطیوں، غیر ضروری ستائش اور تاریخی و ذاتی مغالطوں سے نجات حاصل کرسکتے ہیں جن میں ہماری تنقید پھنسی ہوئی ہے۔

ایلیٹ مذہب پر ہر جگہ زور دیتا ہے: "اگر تہذیب کے معنی مادی ترقی اور صفائی وغیرہ کے نہیں ہیں بلکہ اس سے اعلیٰ سطح پر روحانی تنظیم مراد ہے تو یہ بات مشکوک ہے کہ آیا تہذیب بغیر مذہب کے زندہ رہ سکتی ہے اور مذہب بغیر چرچ کے" ایک ڈرامہ میں اس کا ایک کردار یہ کہتا ہوا سنائی دیتا ہے کہ "ہمارا ادب مذہب کا بدل ہے اور اسی طرح ہمارا مذہب ادب کا۔" لیکن اس کے باوجود وہ تخلیقی عمل کو مذہبی عقیدے سے الگ رکھتا ہے۔ دانتے والے مضمون میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ "آپ دانتے کے فلسفیانہ اور دینی عقائد کو نظر انداز کرنے کی جرأت نہیں کرسکتے لیکن اس کے باوجود ان عقائد کو ماننا آپ کے لیے ضروری نہیں ہے، کیوں کہ فلسفیانہ عقیدہ اور شاعرانہ قبولیت میں فرق ہے۔ یہاں آپ اس عقیدے کو ماننے پر مجبور نہیں ہوتے جس پر دانتے ایمان رکھتا تھا بلکہ آپ اسے زیادہ سے زیادہ سمجھنے کی کوشش ضرور کرنے لگتے ہیں۔"

ایلیٹ سے میری دل چسپی کا سبب یہ ہے کہ اس نے تنقید میں فکر کو جذب کرکے اسے ایک نئی قوت دی ہے۔ اس کی تنقید تاثراتی نہیں ہے۔ اس کا طرز فکر تجزیہ و تحلیل حد درجہ سائنٹفک ہیں۔ وہ اپنے خوب صورت اور جچے ہوئے انداز میں ٹھنڈے ٹھنڈے باوقار طریقے سے بات کرتا ہے۔ اس کی شخصیت اس کے

اسلوب میں شامل بھی رہتی ہے اور علیحدہ بھی۔ اپنے اسلاف شعرا میں ان شعرا سے وہ خاص دل چسپی کا اظہار کرتا ہے جنہوں نے ماضی سے شدت کے ساتھ اپنا رشتہ توڑا ہے جیسے لافورگ، ڈون وغیرہ یا پھر جنہوں نے رشتہ توڑے بغیر بول چال کی زبان سے قریب رہنے کی کوشش کی ہے۔ اسی لیے وہ جیکوبین ڈرامہ نگاروں کو محبوب رکھتا ہے۔ ایلیٹ رسمی اظہار کے خلاف ہے اور ڈرامائی اور عام بول چال کی زبان کا مداح ہے۔ اس کی تنقیدی زبان اس کے اپنے تجربے اور شخصیت کا پورا اظہار کرتی ہے۔ طویل جملوں اور جملہ ہائے معترضہ کے باوجود اس کا اندازِ بیان برجستہ اور دل کش ہے۔ اس کی شاعری کی طرح، اس کی نثر کی خوبی یہ ہے کہ وہ کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ بات کہنے کی کوشش کرتا ہے اور یہ سب چیزیں ایسی ہیں کہ ہم اردو والے ان سے بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔

(۱۹۶۶ء)

maablib.org

maablib.org

سارتر، ایک تعارف

پیرس بھی عجیب و غریب شہر ہے اور اس سے زیادہ عجیب و غریب اس کے کیفے ہیں جہاں سے ادب و فن کی روشنی پھیل کر مغرب اور ساری دنیا کو منور کرتی رہی ہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی کی تقریباً ساری تحریکیں انہی کیفوں سے اٹھی ہیں اور خوشبو بن کر ہواؤں میں پھیلی ہیں ـــ سمبولزم، بوہیمین ازم، دادزم، فیوچرازم امپریشن ازم، سرریلزم اور وجودیت۔ پھر انہی کیفوں میں ادب و فن کی مضحکہ خیز حرکتیں بھی ہوئی ہیں۔ بودلئیر صاحب سر منڈواکر اور اس پر ہرا رنگ پھروا کر انہی کیفوں میں بیٹھے ہیں۔ بوہیمینس نے غربت کے خلاف احتجاج کرنے کے لیے اور فرانس کی سستی سے سستی شراب کو اپنی دسترس سے باہر پاکر مجلس آب نوشاں انہی کیفوں میں بنائی ہے اور بورژواؤں کو چڑانے کے لیے پانی کو شراب کی طرح پیا ہے ـــ Gerad de Nerve نے زندہ جھینگے کے گلے میں ڈور ڈال کر انہی کیفوں کے سامنے مضحکہ خیز سنجیدگی کا ثبوت دیا ہے اور شکایت کرنے پر مالک کی بیوی سے کہا ہے کہ محترمہ! یہ بے چارہ نہ بھونکتا ہے، نہ کاٹتا ہے، لیکن یہ ضرور ہے کہ زندگی کے اسرار و رموز سے خوب واقف ہے ـــ اگر پیرس کی زندگی سے ان کیفوں کو نکال دیا جائے تو ادب، فن اور تہذیب کی دو سو سالہ تاریخ خاموش ہو جاتی ہے۔ انسانی تہذیب کی تاریخ میں پیرس ایک نئی اور پرانی داستان ہے اور پیرس کی زندگی

کے اصلی داستان گو یہی کیفے ہیں۔ کیفوں کے اسی 'شہر ہزار داستان' میں فرانسیسی فلسفی، ڈرامہ نگار، ناول نویس ژاں پال سارتر ۲۱ر جون ۱۹۰۵ء کو پیدا ہوا اور اسی شہر کی تخلیقی فضا، بورژوائی ماحول اور الف لیلوی گرد و پیش میں پلا بڑھا اور بڑا ہوا۔

ژاں پال سارتر نے اپنی ابتدائی و ثانوی تعلیم Lycee Louis le grand اور Lycee dele Rochelle میں حاصل کی اور اس کے بعد ۱۹۲۵ء میں Ecole Normale Superieure میں داخل ہو کر ۲۹ء میں فلسفہ کی اعلیٰ تعلیم سے امتیازات کے ساتھ فارغ ہوا۔ اس کے فوراً بعد ثانوی مدرسوں کے قومی مقابلے میں بیٹھا اوّل آیا اور ایک مدرس کی حیثیت سے اپنی زندگی کا آغاز کیا۔ اسی زمانے میں اس نے مصر، یونان، اٹلی اور جرمنی کی سیر و سیاحت بھی کی۔ ۳۳، ۳۴ء میں جرمنی میں رہ کر اس نے مشہور جرمن فلسفیوں "ایڈمنڈ ہسرل اور مارٹن ہیڈگر سے فلسفہ کی اعلیٰ تعلیم حاصل کی۔ اسی زمانہ میں وہ ڈنمارک کے مشہور فلسفی کیرک گارڈ سے متاثر ہوا اور اس کے فلسفہ کا مطالعہ شروع کیا۔ جسے آج لوگ 'فلسفہ وجودیت' کے بانی مبانی کی حیثیت سے جانتے ہیں۔

۳۵ء میں سارتر فرانس واپس آگیا اور Lycee Conncer میں پڑھانے لگا اس زمانہ میں وہ پیرس میں لیٹن کوارٹر کے ایک چھوٹے سے ہوٹل میں مقیم تھا اور فرانس کی روایت کے مطابق قرب و جوار کے کیفوں میں آتا جاتا رہتا تھا۔ سارتر کے اس دور کی تحریریں انسانی جذبات اور تخیل کے گہرے نفسیاتی مطالعہ پر مبنی ہیں۔ ان میں ذہانت کی چمک بھی ہے اور تحریر کا بانکپن بھی لیکن اس کے باوجود وہ اپنے پڑھنے والوں کو خاص طور پر متوجہ نہ کر سکا۔ لیکن جب کچھ عرصے بعد اس نے فرانس کے مشہور رسالے La Nouvelle Revue Francais میں معاصر ادب پر تنقیدی مضامین

لکھنے شروع کئے تو اس کے سوچنے کے انداز اور لکھنے کے ڈھنگ کو دیکھ کر ادبی حلقوں میں چہ میگوئیاں شروع ہو گئیں اور بہت تیزی کے ساتھ اس کی شہرت پھیلنے لگی۔ ان مضامین کے ذریعہ اس نے پہلے پہل 'ہیمنگ وے'، ولیم فاکنر، دوس پاسوس اور اسٹین بک وغیرہ کو فرانسیسیوں سے روشناس کرایا۔ ۳۸ء میں سارتر کا پہلا ناول La Nausee شائع ہوا۔ اس ناول میں اس کا فلسفہ اور اس کا فن بہت خوب صورتی کے ساتھ ایک دوسرے میں گھل مل گئے ہیں۔ ایک سال بعد 'دی وال' کے نام سے اس کی کہانیوں کا مجموعہ شائع ہوا' جو نہ صرف کہانی' تکنیک اور طرز ادا کے اعتبار سے منفرد ہے بلکہ جس میں اس کا فلسفہ بھی بہت فن کارانہ انداز میں اجاگر ہوا ہے۔

۳۹ء میں جب دوسری جنگ عظیم کے شعلے بھڑکے اور نازیوں نے فرانس پر حملہ شروع کیا تو وہ 'پرائیویٹ' کی حیثیت سے فرانسیسی فوجوں میں شامل ہو گیا اور ۴۰ء میں جب فرانس کو شکست ہوئی اور نازیوں نے پیرس پر قبضہ کر لیا تو اور دوسرے لوگوں کے ساتھ اسے بھی گرفتار کر لیا گیا۔ نو ماہ تک وہ نازیوں کی قید میں رہا اور اس عرصہ میں وہ اپنے قیدی ساتھیوں کے لیے ڈرامے لکھتا اور کھیلتا رہا۔ جب وہ رہا ہوا اور پیرس واپس آیا تو 'تحریک مزاحمت' میں شامل ہو گیا اور اس تحریک کے خفیہ پرچوں کے لیے مضامین لکھتا رہا۔ سارتر کا پہلا ڈرامہ The Flies ' ۴۳ء میں پیش کیا گیا جو پیغام آزادی اور ظلم کے خلاف مزاحمت کے جذبے کے باوجود نازیوں کے احتساب سے بچ گیا۔ یہ ڈرامہ اپنے اندازِ بیان اور موضوع کو برتنے کے سلیقہ کی وجہ سے جدید فرانسیسی ادب میں ایک اہم چیز سمجھا جاتا ہے۔ اسی سال کے آخر میں سارتر کا دوسرا مشہور ڈرامہ No Exit پیش کیا گیا جس میں تین آدمی دوزخ کے ایک کمرہ میں بیٹھے ہوئے

دکھائے گئے ہیں۔ جن میں دو مرد ہیں اور ایک عورت، جو ہر دم ہر گھڑی ایک دوسرے کے ساتھ رہتے ہیں۔ ایک دوسرے کی ہمہ وقت موجودگی ان کی زندگی کو عذاب بنا دیتی ہے۔ خیال کی رفعت، وجودیت کا فلسفہ اور ساتھ ساتھ انسانی تلخی کا اظہار سارتر نے اس ڈرامہ میں اتنی کامیابی سے کیا ہے کہ یہ ڈرامہ فرانسیسی ادب کا ایک شاہکار سمجھا جاتا ہے۔ تقریباً اسی زمانے میں اس نے اپنی مشہور و معروف کتاب Being and Nothingness مکمل کی جو تقریباً سات سو صفحات پر پھیلی ہوئی ہے اور جس میں فلسفۂ وجودیت کے مختلف پہلوؤں پر سارتر نے بڑی تفصیل کے ساتھ روشنی ڈالی ہے۔ کچھ عرصہ کے بعد جب یہ فلسفہ مقبول ہونا شروع ہوا اور لوگوں نے اس پر طرح طرح کے اعتراضات شروع کئے تو سارتر نے Existentialism and Humanism کے نام سے ایک پمفلٹ لکھا جس میں نہ صرف تمام غلط فہمیوں کے ازالہ اور سارے اعتراضات کا جواب دینے کی کوشش کی بلکہ فلسفۂ وجودیت کو بھی سہل اور آسان زبان میں سمجھایا۔ اس زمانے میں اس نے اس فلسفہ کو مقبول بنانے کے سلسلے میں متعدد مضامین لکھے جن میں سب سے اہم وہ مضمون ہے جو corrections کے نام سے ایک ہفتہ وار میں شائع ہوا ان تمام تحریروں سے یہ فائدہ ہوا کہ، فلسفہ وجودیت کی اہمیت و نوعیت کو لوگوں نے سمجھنا شروع کیا اور یہ ایک تحریک کی شکل اختیار کر کے نہ صرف سارے ملک میں پھیل گئی بلکہ مغرب میں بھی لوگ اس سے متاثر ہونے لگے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ۴۷ء سے ۵۰ء تک اس تحریک سے سینکڑوں نوجوان ادیب اور فنکار وابستہ ہو گئے اور یہ اس دور کا فیشن ایبل فلسفہ بن گیا۔ پیرس کا ایک گمنام سا کیفے Cafe ide Flore اس تحریک کا ہیڈ کوارٹر تھا جو اس تحریک کی وجہ سے اس درجہ مشہور ہوا کہ دور دراز سے لوگ سارتر سے ملنے کے لیے یہاں آنے لگے اور

آج سارتر اور وجودیت کے نام کے ساتھ Cafe de Flore کا نام بھی ادب و تہذیب کی تاریخ میں محفوظ ہو گیا ہے۔ ۴۶-۴۵ء میں سارتر امریکہ بھی گیا اور وہاں سے واپس آ کر امریکہ کے بارے میں بہت سے مضامین لکھے جن میں سے کچھ Literary and philosophical Essays میں شامل ہیں۔ اسی زمانہ میں اس نے اپنا ڈرامہ "شریف طوائف" بھی لکھا۔ اول تو امریکن ان مضامین ہی پر اس سے ناراض ہو گئے تھے لیکن جب یہ ڈرامہ شائع ہوا اور کھیلا گیا تو وہ کھلم کھلا سارتر کے خلاف زہر اُگلنے لگے۔ ۱۹۴۶ء ہی میں اس نے Roads To Freedom کے عنوان سے تین حصوں میں ایک اور ناول لکھا جو سارتر کی دوسری کتابوں کی طرح بہت مقبول ہوا۔ اسی سال سارتر نے ایک رسالہ Le Temas Modernes کے نام سے جاری کیا جس کا وہ اب تک اڈیٹر ہے۔

امریکہ والوں کو سارتر سے یہ شکایت ہے کہ وہ سیاسی فیصلے ادب میں براہِ راست داخل کر دیتا ہے نیز یہ کہ وہ مارکسزم کا علم بردار اور حامی ہے۔ کامیو سے بھی سارتر کا جھگڑا دو تین سال تک اسی بات پر چلتا رہا۔ کامیو نے سارتر کے رسالے میں مارکسزم اور اسٹالن ازم پر سخت نکتہ چینی کی جس کے جواب میں سارتر نے بھی کئی مضمون لکھے اور اسے "معروضی رجعت پسند" کے نام سے یاد کیا۔ یہ اختلاف اتنا بڑھا کہ سارتر اور کامیو کے راستے الگ ہو گئے۔ امریکہ والوں نے کامیو کی خوب ہمت افزائی کی اور آج کامیو صاحب جنہوں نے الجزائر کے معاملہ میں حکومت کے جابرانہ رویہ کو سراہ کر الجزائر کے حریت پسندوں کے خلاف زہر اُگلا تھا، نوبل پرائز سے نوازے گئے ہیں۔ سارتر خالصاً جمہوریت پسند ہے اسی لیے الجزائر کے معاملہ میں بھی اس نے فرانسیسی حکومت کے خلاف جلسے جلوس میں شرکت کی اور فرانسیسی استعمار پسندی کی حد درجہ مذمت کی۔

آج کل بھی دیگال کی مخالفت سارتر اسی شدت کے ساتھ کر رہا ہے۔ آخر ایسے میں سارتر امریکہ والوں کو کیوں پسند آتا۔ وہ ادب، تہذیب، امن، کھانا پینا اور سب کچھ، سیاست اور مارکسزم کی عینک سے دیکھتے ہیں اور دوسروں کو مشفقانہ انداز میں تلقین کرتے رہتے ہیں کہ ادب کا سیاست سے کیا تعلق اور صاحب مارکسزم تو ایک ایسا ہوّا ہے جو جلد ہی ساری انسانیت کو ہڑپ کر جائے گا اور اسی لیے وہ ہر ایک ملک میں لوگوں کی مدد کو بن بلائے دوڑ دوڑ کر جاتے ہیں۔ کبھی لبنان میں فوجیں اتار کر ہائے ویلا مچاتے ہیں اور کبھی فارموسا میں ساتویں فلیٹ کی طاقت سے سب کو مرعوب کرتے پھرتے ہیں اور کبھی ویٹ نام میں جا گھستے ہیں اور جنگ کی آگ کو بھڑکا کر امن کا نام دیتے ہیں۔ لیکن ان رجعت پسندانہ بورژوائی حرکتوں کا فیصلہ خود وقت کرے گا کہ ان کو اصل میں خود کتنا نظر آتا ہے۔

بہر حال یہ ہیں اس شخص[1] کے مختصر حالات جس نے برسوں تہذیب کی تاریخ کو اپنی مٹھی میں رکھا۔ اگر آپ کبھی Cafe de Flore جائیں تو وہاں آپ کو ایک ایسا دبلا پتلا شخص بھی ملے گا جس کے سر کے بال تیزی کے ساتھ اڑ رہے ہیں۔ آنکھوں پر موٹے شیشوں کا چشمہ لگا ہوا ہے، جس کے پیچھے سے جھانکتی ہوئی ذہانت و فطانت ہر دیکھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کر رہی ہے۔ جو تیزی اور روانی کے ساتھ گفتگو میں مصروف ہے۔ ہاتھوں کی حرکات و سکنات سے دل کے جذبات بھی ظاہر ہو رہے ہیں۔ منھ میں کبھی جدا نہ ہونے والا پائپ لگا ہے اور جوان اور پختہ عمر لوگوں کا اس کے ارد گرد جمگھٹا لگا ہوا ہے ـــ یہی وہ شخص ہے جسے ساری مہذب دنیا ژاں پال سارتر کے نام سے جانتی ہے ـــ ایک عظیم انسان 'ایک عظیم دانشور' (۱۹۶۸ء)

---

[1] وفات ۱۵ اپریل ۱۹۸۰ء

سارتر، وجودیت اور ادب

"جب کسی دور میں طوفانِ برق و باراں آنے لگتے ہیں تو مجھ جیسے افراد ظاہر ہوتے ہیں۔"

کیرک گارڈ

کیرک گارڈ نے جس فلسفہ کی بنیاد رکھی اس فلسفہ نے بیسویں صدی کے ذہن انسانی کو نا امیدی، بے یقینی، عدم اعتماد اور بحران سے نجات دلا کر اپنی ذات پر اعتماد کرنا سکھایا۔ اس نے خیر و شر کی ساری ذمہ داری فرد کے کاندھوں پر ڈال دی اور بتایا کہ آدمی اس کے سوا کچھ نہیں ہے جو وہ خود کو بناتا ہے! ذات کے عرفان کا مسئلہ ہم مشرقیوں کے لیے کوئی ایسی نئی چیز نہیں ہے لیکن یورپ میں جہاں سائنس کی ترقی نے فلک افلاک کو چھو لیا تھا' جہاں انہیں 'وظیفہ' تو معلوم ہو گیا تھا لیکن یہ معلوم نہیں تھا کہ اس کا استعمال کس طور پر کرنا چاہیئے اور جہاں ان کے خود ساختہ شیر نے ان کو دوبارہ خون اور موت کے آغوش میں لا کھڑا کیا تھا عرفانِ ذات کے اس فلسفہ نے بحران زدہ انسان میں زندگی کی رُوح دوبارہ پھونک دی۔ ماہر نفسیات یونگ نے ایٹم بم کے ایجاد و استعمال سے بہت پہلے کہا تھا کہ جدید انسان نے اب یہ محسوس کرنا شروع کر دیا ہے کہ مادی ترقی کی طرف ہر قدم اس طاقت میں اضافہ کر رہا ہے جو ایک دن ایک زبردست طوفان بن کر

اسے اپنی لپیٹ میں لے لینے والا ہے۔ جس وقت یہ بات کہی گئی تھی اس وقت سارے یورپ کا ذہنی حال یہ تھا کہ وہ میکانکی تعقل پرستی اور ترقی پر سے اعتماد کھو چکا تھا۔ سائنس کے منفی پہلوؤں پر غور کر کے وہ اس نتیجہ پر پہنچ رہا تھا کہ زندگی کے سارے مسائل کو اس کی نذر کرنا اور ساری کامیابی کا سہرا اسی کے سر باندھنا بالکل غلط ہے۔ اس بات پر سے بھی اس کا ایمان اٹھ چکا تھا کہ فلسفیانہ خیالات کے لیے سائنس ہی واحد موضوع ہے۔ اسے اس بات کا بھی شدید احساس تھا کہ تعقل نے انہیں تشدد سے قریب تر کر دیا ہے۔ سائنس نے معاشی بحران پیدا کیا ہے انقلاب اور تباہی کو لا کھڑا کیا ہے۔ سائنس کے معروضی سوالات نے انسانی مسائل کو پس پشت ڈال دیا ہے اور سائنس صرف انہی کے لیے گوشہ عافیت بنی رہی ہے جنہوں نے زندگی کے اہم مسائل پر کبھی سنجیدگی سے غور نہیں کیا۔ یہ وہ دور تھا جب مغربی تہذیب عملاً اپنی بیماری کو محسوس کرنے لگی تھی اور ذہن انسانی بدحال و درماندہ تھا۔ بالخصوص فرانس میں جہاں جنگ نے شکست خوردگی، ذہنی پسماندگی اور جذباتی اخلاقی انتشار پیدا کر دیا تھا۔ ایسے میں اہل دانش نے ایسی اقدار کی تلاش شروع کی جہاں سے انسان پھر سے اپنی کھوئی ہوئی بنیادی صلاحیتوں کو پا سکے اور پھر جہاں سے تخلیقی سرچشمے پھوٹ نکلیں۔

'وجودیت' کا فلسفہ ویسے تو کوئی نیا فلسفہ نہیں ہے لیکن وقت کی ضرورت نے مختلف خیالات و اقدار کو اس طور پر یکجا کیا کہ اس میں نہ صرف نیا پن نظر آنے لگا بلکہ روح عصر کا پرتو بھی خورشید بن کر چمکنے لگا۔ فرد کی ذات اکی اہمیت کا ذکر ویسے تو کیرک گارڈ کے علاوہ نطشے، ہیڈگر، جیسپر، دوستا وسکی، رلکے، کافکا سب کے یہاں نظر آتا ہے لیکن ژاں پال سارتر نے اس میں فرانسیسی مزاج کی روح پھونک کر اس سے وہ کام لیا کہ ایک دفعہ پھر خزاں زدہ ادب و فلسفہ پر بہار آگئی۔ یہ فلسفہ

دراصل ان مروجہ اور روایتی فلسفیوں کے خلاف ایک ردِعمل تھا جن میں فلسفہ اشیاء اور خیالات کا مرکز بن کر صرف مجرد اور بے جان بحثوں میں اُلجھ کر رہ گیا تھا اور جس کا زندگی، فرد اور اس کے مسائل سے دُور کا بھی واسطہ نہ رہا تھا۔ وجودیت نے لوگوں کو یہ محسوس کرایا کہ داخلی رد یہ خارجی حقیقت کو بدل سکتا ہے۔ ذہنِ انسانی کی تاریخ میں یہ بات بڑی دلچسپ ہے کہ جب دو معاشروں میں معاشی، سیاسی، سماجی حالات یکساں ہو جاتے ہیں تو ذہنِ انسانی کی پرواز بھی یکساں ہو جاتی ہے ہمارے ہاں بھی تصوّف کا زور ایسے ہی زمانے میں بندھا جب افراتفری، جذباتی و اخلاقی پستی، لوٹ کھسوٹ، قتل و غارت گری، انحطاط و زوال سارے معاشرہ پر چھا گیا تھا اور خارجی دنیا میں امن و عافیت، تحفظ و پناہ کا کوئی پہلو بظاہر باقی نہیں رہا تھا فرانس میں بھی تقریباً ویسے ہی حالات تھے جیسے ہمارے ہاں سامراجی نظام کی آمد اور سلطنت مغلیہ کے زوال کے وقت پیدا ہو گئے تھے۔ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ یہاں بھی اور وہاں بھی، داخلیت اور فرد کی ذات کا عرفان وقت کی سب سے بڑی قوت بن گئے اور اس نے وہ جلوے دکھائے کہ خارجی دنیا متزلزل ہو کر اس کے قدموں پر آ رہی۔ دیکھتے ہی دیکھتے، وجودیت، (تصوّف کی طرح) بیسویں صدی کے وسط میں سارے یورپ کا فیشن بن گیا اور اس پر گرما گرم بحثیں شروع ہو گئیں۔ ژاں پال سارتر فرانس میں اس فلسفہ کا بانی اور نمائندہ تھا اور چوں کہ اس کی نظر معاصرانہ مسائل پر بہت گہری تھی اسی لیے اس کی تحریروں میں مغربی تہذیب کے بحران اور نفسیاتی کرب کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ اس کی تحریروں میں وہ اثر بھی ہے جو ادب کا خاصہ ہے اور وہ اپیل بھی جو فلسفہ کے ساتھ وابستہ ہے۔

ہینری جیمیس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ہر نیا خیال، فلسفہ یا تحریک تین منزلوں سے گزرتا ہے۔ پہلے تو سماج اسے بیہودہ و بے معنی سمجھ کر نظر انداز کرنے کی کوشش کرتا ہے

لیکن چوں کہ ہر صحت مند نیا خیال یا تحریک اپنے جلو میں روحِ عصر اور مقتضیات زمانہ لئے ہوتا ہے اس لیے رفتہ رفتہ اس کی اصلیت و حقیقت دلوں میں گھر کرنے لگتی ہے لیکن پھر بھی اسے غیر اہم اور ناقابلِ توجہ ہی سمجھا جاتا ہے لیکن آخر کار وہ ایسی اہمیت اختیار کر لیتا ہے اور اس کے جوہر کی روشنی اس طور پر ہر سو پھیلنے لگتی ہے کہ اس کے مخالفین اسے اپنا انکشاف کہہ کر خود سے وابستہ کر لیتے ہیں۔ بالکل اسی طرح دیکھتے ہی دیکھتے وجودیت کا نظریہ بھی لوگوں کے دلوں میں گھر کر گیا اور یہ یورپ کی جدید ترین تحریک کی شکل اختیار کر کے سات سمندر پار تک پہنچ گیا۔

یہاں لگے ہاتھ ان سب مخالفین کا ذکر بھی کرتے چلیں جنہوں نے اس نظریہ میں ہزار عیب نکالے، تاکہ ان خیالات کی روشنی میں ہم اس فلسفہ کی اصلیت و ماہیت کو آسانی سے سمجھ سکیں۔ کمیونسٹوں نے سارتر پر اس سلسلے میں یہ الزام دھرا کہ وہ انسان کے اجتماعی اتحاد و استحکام کو پارہ پارہ کر کے اسے الگ اور تنہا دیکھتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وجودیت کے سارے فلسفہ کی بنیاد "چونکہ میں سوچتا ہوں لہٰذا میں ہوں" پر قائم ہے۔ اور چوں کہ وہ ایسا کہتے ہیں اس لیے وہ اپنی ذات کے علاوہ دوسروں سے اپنا رشتہ ناتا منقطع کر لیتے ہیں اور ریشم کے کیڑے کی طرح اپنے خول میں دُبک کر بیٹھ جاتے ہیں۔ عیسائی حضرات نے کہا کہ وجودیوں نے خدائی احکامات کو نظر انداز کر دیا ہے اور ان تمام اقدار کو ٹھکرا دیا ہے جو ابد تک دائمی قرار پائی تھیں۔ انھوں نے فرد کو اپنے 'فیصلہ' میں آزاد چھوڑ دیا ہے اور اس طرح وہ فرد اور معاشرہ کو انتشار پسندی کی طرف لے جا رہے ہیں۔ ساتھ ساتھ یہ بھی کہا کہ وجودی زندگی کے تاریک گوشوں پر نظر رکھتے ہیں جبھی ان پر سوار ہے اجرم، خودکشی، قتل ان کے کرداروں کی خصوصیت بن کر سامنے آتے ہیں۔ امریکہ والے سارتر سے حسبِ معمول اس لیے چڑ گئے ہیں کہ وہ اپنی سیاسی اور سماجی ہمدردی

کو اپنے ادبی فیصلوں میں براہِ راست شامل کر دیتا ہے اور ساتھ وہ بورژوا طبقے سے سخت نفرت کرتا ہے... فرانس کا برسرِ اقتدار طبقہ اس لیے نالاں ہے کہ اس نے انسانیت پرستی کی بنیاد پر قومی مصلحت، فرانسیسی استعمار پسندی اور تشدد کو کبھی روا نہیں سمجھا۔ الجزائر کے سلسلے میں جب جلسے جلوس نکلے تو سارتر فرانس کے خلاف ان جلسے جلوسوں میں پیش پیش تھا۔ سارتر اس بات پر زور دیتا ہے کہ ذہنی دیانت داری انسان کی سب سے بڑی خصوصیت ہے۔ اس خصوصیت کی نمائندگی اس کے کردار ہر جگہ کرتے ہیں۔ "دی وال" "اریس تردیس" "دی فلائز" "ان کیمرہ" "ڈرٹی ہینڈ" "شریف طوائف" ہر افسانے، ڈرامے میں اس کی یہ خصوصیت نظر آتی ہے۔

۲

فلسفہ وجودیت کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ 'وجود' جوہر سے مقدم ہے۔ اب تک افلاطونی نظریہ کے مطابق مابعد الطبعیات کا یہ دعویٰ مسلم تھا کہ 'جوہر وجود سے مقدم ہے۔' وجودیوں نے اس نظریہ کو بدل کر نئے معنی میں استعمال کیا۔ ژاں پال سارتر نے اس کی تشریح یوں کی کہ مثال کے طور پر کوئی چیز لے لیجئے، جسے انسان نے بنایا ہو مثلاً چاقو ہی لے لیجئے۔ یہ بات واضح ہے کہ چاقو ایک خاص طریقے سے بنایا جاتا ہے، چاقو بنانے والے کاریگر کے ذہن میں چاقو بنانے سے پہلے اس کا ایک تصور موجود تھا، اس کا طریقہ کار اسے معلوم تھا نیز اسے یہ بھی معلوم تھا کہ چاقو کس کام آتا ہے۔ اگر یہ تصور اس کے ذہن میں نہ ہوتا تو سرے سے چاقو بنانا ہی ممکن نہیں تھا۔ اس بات کے پیشِ نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ چاقو کا جوہر (جوہر اس کا تصور، اس کے بنانے کا طریقہ، اور مقصد وغیرہ) اس کے وجود سے پہلے پیدا ہوا۔ اس بات کو ذہن میں رکھتے ہوئے اب خدا کی مثال لیجئے۔ خدا کو ہم ایک خالق تصور کرتے ہیں اور اس بات کو بھی تسلیم کرتے ہیں کہ جب خدا کسی چیز کو تخلیق کرتا ہے تو اسے بخوبی یہ معلوم ہوتا ہے

کہ وہ کیا تخلیق کر رہا ہے، کس طرح تخلیق کی جاتی ہے اور اس کی اس تخلیق کا کیا مقصد ہے۔ اس طرح انسان کی تخلیق کا تصور خدا کے ذہن میں پہلے سے بالکل ایسے ہی موجود تھا جیسا کہ اس کاری گر کے ذہن میں ایک تصور موجود تھا جو چاقو بنانا چاہتا تھا۔ خدا کے ذہن میں انسان کے اس تصور کو جوہر کا نام دیا جا سکتا ہے جو یقیناً وجود سے پہلے آتا ہے۔ اسی خدائی تصور کو انسانی فطرت کے نام سے بھی موسوم کیا جا سکتا ہے۔

یہ بات یہاں تک تو بالکل ٹھیک ہے لیکن جب وجودی خدا کے وجود سے ہی انکار کر دیتے ہیں تو سرے سے جوہر کا مسئلہ ہی باقی نہیں رہتا۔ اور صرف وجود کی بات رہ جاتی ہے۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ "وجود جوہر سے پہلے آتا ہے" اور انسان کو اپنے جوہر سے پہلے اپنے وجود کا احساس ہوتا ہے۔ اسی بات کے پیش نظر ہیڈگر نے کہا تھا کہ "وہ دنیا میں پھینک دیا گیا ہے لیکن اس کا پھینکنے والا کوئی نہیں ہے۔ انسان کو خود اپنے جوہر کو پیدا کرنا پڑتا ہے۔" یہ جوہر انسانی رشتوں اور سماجی روابط سے پیدا ہوتا ہے۔ اور پھر جب انسان دنیا میں ابھرتا ہے تو اس کے بعد کہیں جا کر خود متعین کرتا ہے۔ اگر ابتدا میں انسان کو معین نہیں کیا جا سکتا تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اس وقت 'کچھ نہیں' ہوتا لیکن بعد میں وہ وہ بن جاتا ہے جو وہ خود کو بناتا ہے۔ یہاں یہ بات کہہ کر وجودیوں نے تشکیل و تعمیر کی ساری ذمہ داری خود انسان پر ڈال دی اور اس کی خوشی یا غمی، ترقی یا تنزل، تعمیر یا تخریب، اچھائی یا برائی کا سارا بوجھ خود انسان پر ڈال دیا۔ اور جب نطشے نے یہ کہا تھا کہ میں خدا کے وجود سے انکار کرتا ہوں اور اس لیے اس کی ساری ذمہ داریوں سے بھی، تو اس کے ذہن میں بھی یہی تصور تھا۔ اس طرح وجودیت نے فرد کو اپنے ہر عمل کا خود ذمہ دار ٹھہرا کر اس میں خود اعتمادی کا ایسا جوہر بھر دیا کہ وہ اس بحرانی دور میں خود اپنے پیروں پہ کھڑا ہونے کا اہل ہو گیا۔

یہاں سے وجودیوں کے ہاں 'داخلیت' کی اہمیت کا مسئلہ شروع ہوتا ہے۔ کیرک گارڈ نے کہا تھا کہ 'داخلیت صداقت ہے۔ دیکارت نے کہا تھا 'چونکہ میں سوچتا ہوں لہٰذا میں ہوں' ژاں پال سارتر کا ایک کردار 'ان کیمرہ' میں یہ کہتا ہوا سنائی دیتا ہے کہ "جب میں خود کو نہیں دیکھ سکتا تو مجھے حیرت ہونے لگتی ہے کہ کیا حقیقتاً اور واقعتاً میں زندہ بھی ہوں"۔ وجودیوں کے ہاں داخلیت سے یہ مراد ہے کہ انسان پتھر، میز، کرسی اور لوہے وغیرہ سے یقیناً زیادہ قدر و منزلت کا مالک ہے۔ انسان پہلے وجود میں آتا ہے اور خود کو متعین کرنے کے لیے مستقبل کی طرف بڑھتا ہے اور خود اس امر سے آگاہ بھی رہتا ہے کہ وہ ایسا کر رہا ہے۔ انسان میز کرسی اور ایسی دیگر اشیاء کے برخلاف ایک داخلی زندگی بھی رکھتا ہے۔ ذات کی اس قلب ماہیت سے پہلے کوئی چیز بھی وجود نہیں رکھتی۔ انسان اس وقت اپنے وجود کو حاصل کر سکے گا جب وہ وہ ہو جائے گا جو وہ ہونا چاہتا ہے' ان سب باتوں کے کہنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ آدمی جو کچھ بھی ہے اس کا وہ خود ذمہ دار ہے اور جب یہ کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے وجود کا خود ذمہ دار ہے تو اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ صرف اپنی ذات کی حد تک ذمہ دار ہے اور سماجی رشتوں ناطوں سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے بلکہ اس میں یہ بات بھی مضمر ہے کہ وہ دوسروں کا بھی ذمہ دار ہے۔ اسی لیے وجودیوں کے ہاں یہ بات بڑی اہمیت رکھتی ہے کہ 'خود' کو تعمیر کرتے وقت وہ دوسروں کی بھی تعمیر و تشکیل کرتے جاتے ہیں۔

آدمی آدمی کو پہچانے
حاصل حسن و عشق بس ہے یہی

جیسپر نے ایک جگہ لکھا ہے کہ وجودیت کا فلسفہ اس بات پر ایمان رکھتا ہے کہ حقیقی فلسفہ آدمی کے 'انفرادی وجود' سے پیدا ہوتا ہے اور جس کا خطاب دوسرے افراد سے ہوتا ہے تاکہ وہ بھی حقیقی وجود کو حاصل کرنے میں مدد دے سکیں۔ ہر فلسفہ

کی طرح وجودیت کا بھی یہی مقصد ہے کہ وہ انسان کو سوچنے پر مجبور کرے انہیں غور و فکر کا عادی بنائے تاکہ وہ عمل کی طرف رجوع ہو سکیں۔ اور اس طرح ارض خاکی پر آگ روشن رکھی جا سکے۔ اس فلسفہ کا سارا زور اس بات پر ہے کہ انسان کی ذات سے بالا کوئی دوسری ذات نہیں ہے۔ فرد میں ہی خود اپنا گلستاں میں ہی خود اپنا قفس۔ ذات کا عرفان ہی اس کے وجود کو قائم کرنے کا ذریعہ ہے۔ اس دنیا میں جہاں وہ 'پھینک' دیا گیا ہے، جہاں آلام و مصائب ہیں، جہاں خوف و ہراس ہے، جہاں قدم قدم پر انسان اپنے فیصلوں سے باز رہتا ہے اور انھیں ٹالتا رہتا ہے، جہاں فرد کی ذات کو خارجی اشیاء اور ان کا فلسفہ مسلسل کچلتا رہتا ہے یہی ایک ذریعہ نجات حاصل کرنے اور اپنے وجود کو ایک کائنات بنانے کا ہے۔ 'محرومی قسمت' کی شکایت بے جا ہے۔ آدمی وہ ہے جو وہ خود کو بناتا ہے۔ انسان کی ذات خود گنجینۂ معنی کا ایک طلسم ہے۔ اور جب غالبؔ نے یہ کہا تھا ؎

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے | پرتو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے
اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو | آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی

تو اس کا اشارہ بھی فرد کی ذات کے عرفان ہی کی طرف تھا۔ وجودیت کا مقصد یہ نہیں ہے کہ اشیاء کا ادراک حاصل کیا جائے بلکہ اپنے شعور کی ہستی کو بدلا جائے اور ساتھ ساتھ اشیاء کے تعلق سے اپنے اندرونی رویہ کو بھی۔ اب تک انسان نے اس دور کو معاشیات، سائنس، تاریخی سیاست اور سماجیات وغیرہ سے سمجھنے کی کوشش کی ہے لیکن اس فلسفہ کے علم برداروں نے یہ محسوس کیا ہے کہ خود انسان میں تبدیلیاں ہو رہی ہیں اور ان تبدیلیوں کو صرف فرد کے تعلق سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اسی لیے کیرک گارڈ اور سارتر نے فرد کو ایک زمرہ کی حیثیت سے ہماری فکر میں داخل کرنے کی کوشش کی ہے۔ دوستاوسکی، رلکے، کافکا کے ہاں

بھی یہی رویہ نظر آتا ہے۔

اردو و فارسی غزل کی ساری تاریخ 'خود کو دیکھنے' کا معجزہ ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو غزل اور وجودیت کا رشتہ ازل سے قائم ہے ؎ از مہر تا بہ ذرہ، دل و دل ہے آئینہ۔ سارتر کا ایک کردار oreit یہ کہتا ہے: "لیکن تکالیف اس کے اپنے اندر سے پیدا ہوتی ہیں اور صرف وہ خود ہی ان سے نجات حاصل کر سکتا ہے"۔ غالب اپنے انداز میں یہ کہتا ہے ؎

زنداں میں بھی خیال بیاباں نورد تھا
احباب چارہ سازی وحشت نہ کر سکے

فرشتوں کے لکھے کا موتی پرونے کا خیال بھی خود آرائی سے پیدا ہوتا ہے۔ اسی لیے کوئی بھروسہ نہیں، دم تحریر کسی آدمی کا ہونا ضروری تھا۔ دیکارت نے کہا تھا 'چونکہ میں سوچتا ہوں لہٰذا میں ہوں'۔ بالکل یہی احساس غالب کو ہوا اور اس نے اپنی رمزیات و ضمنیات کا سہارا لے کر اسے یوں ادا کیا ؎

ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو
ہے آدمی بجائے خود اک محشر خیال

کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا
عرض کیجئے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں

اور چونکہ انسان کی ذات، اس کے عرفان اور اس کے مسائل وجودیت کے تصور کا مرکز و محور ہیں اسی لیے اس نظریہ پر نفسیات کا بہت گہرا اثر پڑا ہے۔ دوستاوسکی کی نظر بھی انسانی نفسیات پر بہت گہری تھی، جیسپرز کیرک، ﺍِگارڈ، ہیڈگر اور سارتر سب کے سب نفسیات کا دامن تھامے ہوئے ہیں۔ نطشے نے کہا تھا کہ مجھ سے پہلے کون سا فلسفی تھا جو ماہر نفسیات بھی تھا، اور اسی لیے کیرک گارڈ صداقت کو داخلیت کے نام سے موسوم کرتا ہے۔ اردو غزل کا مزاج بھی 'داخلیت' کے تصور پر قائم ہے۔ اردو غزل ساری کی ساری انسانی نفسیات، فرد کے داخلی تجربات ا ا ۔ کا نتیجہ ہے۔ اس میں بھی انسانی تعلقات جسمانی و روحانی

رشتے، داخلی آزادی کی خواہش، باریک مشاہدات، نفسیاتی مسائل اس طور پر ظاہر ہوئے ہیں کہ یہ انفرادی تجربات، احساسات اور مشاہدات ایک مکمل کائنات بن کر ہماری زندگی کے پیچیدہ اور اہم داخلی نفسیاتی مسائل کو سلجھانے لگتے ہیں۔ اُردو غزل اور ساری عشقیہ شاعری اسی محور پر گھومتی نظر آتی ہے اور انسان کی داخلی کائنات، سچے نغمے، دبے دبے غم مختلف انداز سے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ سارتر نے جب کہا تھا کہ 'انسان ایک ایسی ہستی ہے جو خدا ہونا چاہتا ہے اور جو اس خواہش کے ذریعہ نہ صرف اپنے جوہر نکھار سکتا ہے بلکہ اپنے وجود کو بھی مکمل بنا سکتا ہے تو اس نے ایک سیدھی سادھی اور سچی حقیقت کا اظہار کیا تھا۔ میرؔ اس بات کا یوں اظہار کرتے ہیں ؎

الٰہی کیسے ہوتے ہیں جنہیں ہے بندگی خواہش
ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

سارتر نے تو صرف یہ کہا تھا کہ انسان خدا ہونا چاہتا ہے مگر میرؔ انسان کی ذات اور اس کی عظمت کو اس سے بھی بلند تر لے جاتے ہیں اور اس میں خود اعتمادی کا ایک ایسا جادو بھر دیتے ہیں کہ خدا بننے کی منزل بھی پیچھے رہ جاتی ہے۔ وجودیوں کی طرح میرؔ بھی انسان کی عظمت کے قائل ہیں ان کی شاعری کا بنیادی عنصر یہی ہے۔ یہ دو شعر دیکھیے ؎

آدم خاکی سے عالم کو جِلا ہے ورنہ
آئینہ تھا تو مگر قابلِ دیدار نہ تھا

ہیں مشتِ خاک لیکن جو کچھ ہیں میرؔ ہم ہیں
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

اپنی مشہور کہانی اریستروتس میں سارتر کا بنیادی کردار یہ کہتا ہوا سنائی دیتا ہے کہ "میں اب اعتماد اس پستول سے حاصل نہیں کرتا بلکہ خود اپنی ہی ذات سے"

میر اپنے انداز میں اس مسئلہ کو یوں پیش کرتے ہیں ؎

ہم آپ ہی کو اپنا مقصود جانتے ہیں — اپنے سوائے کس کو موجود جانتے ہیں
اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے — اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں
عجز و نیاز اپنا اپنی طرف ہے سارا — اس مشت خاک کو ہم مسجود جانتے ہیں

اُردو غزل کا یہ مزاج ہمیں ہر اچھے شاعر کے ہاں نظر آتا ہے۔ داخلی تجربات، فرد کی ذات کا عرفان، اس کی ذمہ داریاں، حیات و کائنات کے رازہائے سربستہ، اس دُنیا میں انسان کی جلوہ گری کا مقصد، اس کا مقدور، یہ اور ایسے متعدد مسائل ہماری اُردو غزل کا بنیادی مزاج رہے ہیں۔ اس طرح وجودیت کے فلسفہ کا یہ پہلو ہمارے اپنے مزاج سے بے حد قریب ہے اور یہ ہمارے مزاج میں رنگ کر ہماری تخلیقی صلاحیتوں میں دوبارہ روح پھونک سکتا ہے بالخصوص اُردو غزل اور اُردو افسانے کے لیے تو یہ ایک ایسا موضوع ہے جس پر عظیم ادب کا محل تعمیر کیا جا سکتا ہے۔

بات تشنہ رہ جائے گی اگر کرب (Anguish) بے چارگی (Abandonement) یاس (Despair) وغیرہ الفاظ کی تشریح نہ کی جائے جو وجودیوں کی تحریروں میں مخصوص معنی میں استعمال ہوتے ہیں اور جن کی وضاحت سے اس فلسفہ کے دوسرے پہلوؤں کو سمجھنے میں مدد ملے گی۔ کرب سے یہ مراد ہے کہ انسان بنیادی طور پر کرب میں مبتلا ہے۔ جب ایک انسان اپنے لئے کسی چیز کو پسند کرتا ہے اور اس کا پابند ہو جاتا ہے تو اس کے ذہن میں مسلسل یہ خیال آتا ہے کہ اس انتخاب میں اس کی بڑی ذمہ داری ہے۔ اور جس چیز، رویہ، یا بات کو وہ اپنے لیے منتخب کر رہا ہے وہ ساتھ ساتھ بالواسطہ سارے عالم انسانیت کے لیے اس کا ذمہ دار ہے اور اس کا اثر نہ صرف اس کے اپنے جوہر پر پڑے گا بلکہ دوسرے بھی اس سے اثر پذیر ہوں گے۔

دُنیا میں اکثر ایسے لوگ نظر آتے ہیں جو انتخاب و پسند کے سلسلے میں کسی تشویش کا اظہار نہیں کرتے ع ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا۔ لیکن اگر ان کا تجزیہ کیا جائے تو آسانی سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ وہ اس سے پہلو تہی کر رہے ہیں اور اپنے 'کرب' کو چھپا کر راہِ فرار اختیار کر رہے ہیں اور اپنے فیصلے کو محض ٹالنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ایسے شخص 'خود فریبی' میں مبتلا ہیں۔ اگر ایک چور چوری کرنے کا فیصلہ کرتا ہے تو وہ یہ نہیں کہہ سکتا کہ سب ایسا ہی کریں گے۔ اس کا انتخاب، اگر وہ خود بھی اس کا تجزیہ کرے، اس کی مرضی کے خلاف تھا۔ اس نے یہ فیصلہ آزادانہ نہیں کیا ہے۔ انتخاب و فیصلہ کرنے کا یہ وہی کرب ہے جس سے خود حضرت ابراہیم کو اس وقت واسطہ پڑا تھا جب فرشتے آسمانوں سے نازل ہوئے تھے اور کہا تھا کہ 'اے ابراہیم! تو اپنے بیٹے کی قربانی دے' یہ کرب ہمیں اپنی زندگیوں میں قدم قدم پر نظر آتا ہے اور قدم قدم پر اپنے فیصلے سے پہلے، ہم خود کو اس اذیت میں مبتلا پاتے ہیں۔ یہاں سے وجودیوں کے ہاں بے چارگی کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ یہ لفظ ہیڈگر کے ہاں بار بار استعمال ہوا ہے اور وہ اس لفظ کو ان معنی میں استعمال کرتا ہے 'چونکہ خدا موجود نہیں ہے اس لیے اس کی عدم موجودگی سے ساری ذمہ داری اور نتائج شروع سے آخر تک انسان پر آ پڑتے ہیں'۔ وجودیوں کے خیال کے مطابق 'انسان آزاد و مختار رہنے کے لیے مجبور بنایا گیا ہے'۔ اس موڑ پر وجودی ایک مرتبہ پھر جبر و اختیار کے مبحث سے قریب ہو جاتے ہیں۔ ؎

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی

چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

وجودی اس سلسلے میں یہ کہتے ہیں کہ جب انسان اس دنیا میں پھینکا گیا تو اس پر اسے کوئی اختیار نہیں تھا۔ اس وقت تک وہ مجبور تھا لیکن جوں ہی یہ عمل ختم ہوا وہ پھر مختار و آزاد ہے۔ سارتر کے ڈرامے 'فلائز' میں اس کے کردار یہ کہتے ہیں 'میں خود اپنی

آزاد ہی ہوں، جیسے ہی تو نے مجھے پیدا کیا میں آزاد ہوں۔" وہ لوچ میری آزادی ہے۔" "ایک مرتبہ جب آزادی اپنی روشنی قلب انسانی میں ڈال دیتی ہے، خداوند مجبور ہو جاتے ہیں۔" آزادی کی یہ نوعیت وجودیوں کے ہاں ایک خاص اور بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ ہمارے ہاں تو جبر و اختیار کی یہ بحث کبھی طے نہ ہو سکی اور اس کی وجہ یہ تھی کہ ہم اپنے عقائد سے خدا کی ذات کو کبھی الگ نہ کر سکے اور ہم نے اپنی فکر کی بنیاد ہمیشہ خدا کے وجود پر رکھی لیکن وجودیوں نے چونکہ اپنے فلسفہ سے خدا کو نکال باہر کیا ہے اس لیے ان کے ہاں یہ بات طے ہو جاتی ہے کہ انسان کہاں تک مجبور ہے اور کہاں تک مختار و آزاد۔ خدا کے وجود سے انکار کر کے وہ ساری ذمہ داری خود اپنے کاندھوں پر لے لیتے ہیں۔ اور یہاں سے انسان کی ذات خود خدا کا بدل بن جاتی ہے۔

'کرب' سے انسان 'انتخاب' کی طرف مائل ہوتا ہے اور انتخاب و فیصلے سے اس کا کرب دور ہو جاتا ہے۔ اس بات کو ژاں پال سارتر نے ایک مثال سے یوں واضح کیا ہے کہ اس کا ایک شاگرد اس کے پاس آیا اور کہا کہ وہ سخت اُلجھن میں گرفتار ہے۔ اس کی ماں سے اس کے باپ کے تعلقات نہایت کشیدہ ہیں۔ اس نے اسے چھوڑ دیا ہے اور وہ جرمنوں سے مل جانا چاہتا ہے۔ اس کا بڑا بھائی ظالم جرمنوں کے ہاتھوں مارا جا چکا ہے۔ اس کے دل میں انتقام کی آگ بھڑک رہی ہے۔ اس کی ماں تن تنہا اس کے ساتھ رہتی ہے ___ خاوند کے صدمہ سے چور اور بیٹے کی موت سے رنجور ہے۔ اب لے دے کر یہی اس کا سہارا ہے۔ اس وقت اس کے سامنے دو راستے ہیں یا تو وہ انگلستان جا کر فرانس کی آزادی پسند فوجوں میں شامل ہو کر اپنے ملک کو آزاد کرانے کی جد و جہد میں حصہ لے یا پھر اپنی ماں کے ساتھ رہے اور اس کی نگرانی کرے اسے یہ خوف ہے کہ اگر وہ چلا گیا یا جنگ میں مارا گیا تو اس کی ماں ان غموں کی تاب نہ لا سکے گی۔ ساتھ ساتھ یہ بھی عین ممکن ہے کہ جنگ میں

کوئی کامیابی نہ ہو اور اس کی کوششیں پانی کے ناچیز قطرہ کی طرح ریت میں جذب ہو کر رہ جائیں "خاک کا رزق ہے وہ قطرہ جو دریا نہ ہوا۔ وہ کرب میں مبتلا تھا۔ اب اسے فیصلہ کرنا تھا' اپنے عمل کا انتخاب کرنا تھا۔ سارتر نے اس سے صرف یہ کہا کہ وہ سب عوامل و عواقب سے خوب واقف ہے۔ وہ آزاد ہے' اس لیے انتخاب کر کے خود فیصلہ کرے۔ عام اخلاقیات کا کوئی اصول اسے یہ نہیں بتا سکتا کہ اسے کیا کرنا ہے۔ کوئی کرامت یا معجزہ اس کی راہنمائی نہیں کر سکتا۔ صرف وہ خود ہی کر سکتا ہے اور یہی چیز وہ ہے جسے وجودی بے چارگی یا دست برداری کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ ہم اپنی ہستی کا فیصلہ خود کرتے ہیں اور اس 'بے چارگی' سے' ہمارا کرب' دور ہو جاتا ہے۔

وجودی اس سلسلے میں 'امکان' کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ انسان کی زندگی میں امکانات کا بڑا دخل ہے۔ امکان ایک ایسی چیز ہے جس کے ذریعہ وہ اس بات کو اور خود کو جاننے کی طرف مائل ہوتا ہے جو وہ اب تک نہیں ہے اور ساتھ ساتھ امکان ایک تیاری بھی ہے ویسا بننے کی۔ جب کوئی شخص کسی کام کا ارادہ کرتا ہے تو امکانات ہمیشہ اس کے ارادے کو گھیر لیتے ہیں لیکن انسان کو ان امکانات سے لگے نہیں جانا چاہیئے جو اس کے عمل کے ساتھ وابستہ ہیں۔ جو امکانات اس کے عمل کو متاثر نہیں کرتے ان سے قطع تعلق رکھنا چاہیئے ورنہ عمل ناممکن ہو جائے گا۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ وجودیوں کے نزدیک نہ کوئی خدا ہے اور نہ کوئی ایسا اجتماعی حکم کہ جو ساری دنیا کو اپنے تصرف میں لا سکے۔ اور اس کے سارے امکانات ہماری قوتِ ارادی میں بھر دے۔ اسی لیے دیکارت نے کہا تھا کہ "دنیا کو فتح کرنے کے بجائے بہتر ہے کہ اپنے آپ کو ہی فتح کرو۔" یہیں سے وجودیت میں عمل کا تصور پیدا ہوتا ہے اور یہیں سے خاموش پسندی کے خلاف جہاد شروع ہوتا ہے۔ سارتر اس بات کو یوں واضح کرتا ہے کہ کل اگر لوگ یہ طے کر لیں کہ فاشزم کو برسرِ اقتدار لانا چاہیئے اور اس کے لیے جدوجہد بھی شروع

کردیں اور اتفاق سے دوسرے لوگ اتنے بزدل ہوں کہ چپ ہو کر بیٹھ رہیں اور سر تسلیم خم کر دیں تو ہوگا تو وہی جو اکثریت چاہے گی لیکن اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ میں بھی ہاتھ پر ہاتھ دھر کر بیٹھ جاؤں اور بھگتی کا وظیفہ شروع کر دوں۔ ایسے میں میرے لیے ضروری ہوگا کہ پہلے خود تہیہ کروں، اس کے مطابق خود کو پابند بنالوں اور عمل شروع کردوں اور جتنا کچھ میرے مقدور میں ہو اپنے مقصد کے حصول کی کوشش کرتا رہوں ع عمل سے زندگی بنتی ہے جنت بھی جہنم بھی۔ توکل اور تسلیم و رضا ان لوگوں کا شیوہ ہے جو یہ کہتے ہیں کہ "جو میں نہیں کر سکتا چلو وہ دوسرے کرلیں گے"۔ وجودی اس رویہ کے سخت خلاف ہیں اور عمل کو سب سے بڑی حقیقت تصور کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ انسان اس کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے جو وہ خود کو بناتا ہے وہ اسی حد تک زندہ رہتا ہے جس حد تک وہ خود کو بروئے کار لاتا ہے وہ اپنے عمل کے مجموعہ کا دوسرا نام ہے۔

وجودی اس بات پر ایمان رکھتے ہیں کہ دراصل محبت وہی ہے جو محبت کرنے کے عمل سے ظاہر ہوتی ہے، جوہر قابل وہی ہے جس کے جوہر بروئے کار آئے ہوں۔ میر، غالب، اقبال کی عظمت اسی میں مضمر ہے جو ان کی تخلیق کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ وجودیوں کے ہاں جو یاسیت نظر آتی ہے دراصل وہ انہیں عمل کی طرف لے جاتی ہے۔ وہ نفی کے ذریعہ اثبات کی طرف بڑھتے ہیں ؎

دل سے اٹھا جلوہ ہائے معانی   غیر گل آئینۂ بہار نہیں ہے

جہاں پہنچ کر فرد اپنی ذات کا عرفان حاصل کرتا ہے اپنے فیصلے سے اپنے کرب کو دور کرتا ہے جہاں وہ امکانات کو پہچانتا اور انتخاب کرنا سیکھتا ہے۔ جہاں اسے اپنی عظمت کا احساس کرنے اور کرانے کے لیے عمل کرنا پڑتا ہے۔

'وجودیت' کی داخلیت انسان کو اس کی اپنی ذات میں محدود نہیں کرتی بلکہ حیات و کائنات کی نئی منزلیں اور وسعتیں سامنے کر دیتی ہے۔ وہ اپنی آزادی کے تصور میں دوسروں کی آزادی کو نہیں بھولتا۔ اسے یہ بھی خیال رہتا ہے کہ زندگی اس وقت تک کچھ حیثیت نہیں رکھتی۔ جب تک اسے بسر نہ کیا جائے اور اس با معنی

پیدا کرنا خود انسان کا کام ہے۔ انسانی کائنات اور داخلیت کے علاوہ کوئی دوسری کائنات نہیں ہے۔ وہ اپنی مطلقیت کا خود محور ہے۔ اس کے علاوہ کوئی دوسرا قانون ساز نہیں ہے۔ سارتر کا ایک کردار کہتا ہے "انصاف خود انسان انسان کا معاملہ ہے اور اس کے سیکھنے کے لیے مجھے کسی خدا کی چنداں ضرورت نہیں ہے"۔ اور اسی لیے وہ 'خدا سازی' کا کام چھوڑ کر آدمی بننے اور بنانے کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ انسانی زندگی بسر کرنے اور پورے امکانات پر حاوی ہونے کے لیے اس سے بہتر اور کیا راستہ ہو سکتا ہے۔ آخر ہمارے میر صاحب نے بھی تو یہی کہا تھا۔

خدا ساز تھا آذر بت تراش
ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں

(۱۹۵۸ء)

ژاں پال سارتر

خیال ہی ہستی ہے، اس لیے تم ہو۔

(کیرک گارڈ)

کہتے ہیں کہ جب سسی فس بوڑھا ہو گیا اور مرنے کے قریب پہنچا تو اس نے اپنی بیوی کی محبت کا امتحان کرنے کے لیے اسے وصیت کی کہ جب وہ مر جائے تو اس کے مردہ جسم کو چوک میں پھینک دیا جائے۔ کچھ دن بعد سسی فس مر گیا اور وصیت کے عین مطابق بیوی نے اس کی لاش کو چوک میں پھکوا دیا۔ سسی فس کو یہ بات بہت ناگوار گزری اور اس نے سوچا کہ اس کی بیوی کی یہ حرکت انسانی محبت کے کس قدر منافی ہے! اس نے دیوتاؤں سے دنیا میں واپس جانے کی اجازت مانگی تاکہ وہ اپنی بیوی سے انتقام لے سکے۔ جب وہ اس دنیا میں واپس آیا اور ٹھنڈے پانی کا مزا چکھا، نیلے سمندروں اونچے پہاڑوں، مرغزاروں اور لہلہاتے کھیتوں کو دیکھا تو الفت ہستی کی حرارت اس کے اندر تڑپنے لگی اور اس کا جی پھر واپس جانے کو نہ چاہا اور اس نے سوچا کہ حیاتِ دہر جنت سے کہیں زیادہ دل کش ہے اور جنت کا نشہ بے اندازہ خمار نہیں ہے جب مقررہ مدت گزر گئی اور سسی فس واپس نہ آیا تو دیوتاؤں کو تشویش ہوئی اور اسے دھمکیاں دیں کہ وہ فوراً واپس آ جائے۔ مگر اس ڈرانے دھمکانے کا اس پر کوئی اثر نہ ہوا۔ مرکری کو اسے واپس لانے کے لیے روانہ کیا گیا۔ مرکری نے سسی فس کو پکڑا

اور واپس لے گیا۔ دیوتاؤں نے اس کے لیے یہ سزا تجویز کی کہ وہ ایک بڑی سی چٹان کو فرازِ کوہ تک لے جائے اور پھر نیچے کی طرف ڈھکیل دے اور پھر اسے اوپر لے جائے اور اس عمل کو اسی طرح کرتا رہے۔ غالباً ان کا خیال یہ تھا کہ بے کار محنت اور بے معنی مشقت سے زیادہ بڑی کوئی اور سزا نہیں ہو سکتی۔ لیکن اس سزا کے کوئی معنی نہیں ہیں اگر بے معنی مشقت کرنے والے کو اس کا احساس ہی نہ ہو۔ سسی فس جب پتھر کو فرازِ کوہ سے نیچے ڈھکیل کر تھکے تھکے قدموں سے واپس آتا ہے تو وہ سوچنے لگتا ہے اور یہی خیال اس کی ہستی میں معنی پیدا کرنے لگتا ہے۔ انسان کو اگر بے معنویت کا احساس ہو جائے تو اس کی زندگی کا مفہوم ہی بدلنے لگتا ہے۔ دُنیا کے سارے انقلاب، ساری بغاوتیں، سارے کارنامے، ساری سماجی تبدیلیاں اسی شعور و احساس کا نتیجہ ہیں مزدور بھی صدیوں سے بے معنی محنت کرتا آیا ہے لیکن جب یہ احساس اس میں جاگتا ہے تو اس کی یہی بے معنی مشقت نئے معنی پیدا کر کے بغاوت کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

یونانی دیومالا کے اس قصّہ کو البرٹ کامیو نے نئے معنی پہنائے ہیں لیکن دراصل اس احساس میں وہی رویہ موجود ہے جسے ژاں پال سارتر ہستی کے شعور کا نام دیتا ہے اور ہمارے میر صاحب "چشمِ بینا" کہتے ہیں۔ احساس کے اسی مسئلہ کو سارتر نے فلسفۂ وجودیت میں مختلف شکلوں میں پیش کیا ہے اور اسی لیے اس نے شعور و آگاہی کو زندگی کی سب سے بڑی قدر قرار دیا ہے اور خود کو بنانے سنوارنے کی ساری ذمہ داری فرد کے کاندھوں پر ڈال دی ہے۔

"انسان وہی بنتا ہے جو وہ خود کو بناتا ہے۔"

"فرد کا وجود ہی واحد حقیقت ہے۔"

"انسان سے بالا کوئی ہستی نہیں ہے۔"

"انسان کو اپنے جوہر سے پہلے اپنے وجود کا احساس ہوتا ہے۔"

یہ سارے خیالات احساس و آگاہی کے مختلف پہلو ہیں جن میں انسان کی ذات خود ایک کائنات بن جاتی ہے اور اس طرح وہ راز ہائے دروں سے باخبر ہو کر اپنی داخلی زندگی کی وسعتوں سے وہ کچھ حاصل کر لیتا ہے، جو صرف خارجی اشیاء کے ادراک سے میسر نہیں آتا ہے

چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر　　منھ نظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ　　میر

اور جیسے مولانا روم نے 'جہد کن در بے خودی خود را بیاب' کہا ہے۔ اور اقبال نے 'جہاں تجھ سے ہے تو جہاں سے نہیں' کہہ کر انسان کے عجز حوصلہ کی ڈھارس بندھائی ہے اور جیسے غالب نے 'از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ' کہا ہے۔

ژاں پال سارتر کا سب سے بڑا کارنامہ ہی فلسفۂ وجودیت ہے۔ اس فلسفہ نے بیسویں صدی کے وسط میں ساری مغربی دنیا کے ذہن کو متاثر کر کے اپنی مٹھی میں کر لیا تھا اور برسوں تخلیق اس کی بیساکھیوں پر چلتی رہی ہے۔ اس فلسفہ کا خلاصہ یہ ہے کہ 'وجود' 'جوہر' سے پہلے آتا ہے۔ اور اس مروجہ خیال کے برعکس کہ انسانی وجود میں ابتدا ہی سے مقصد ترتیب اور معنی ہوتے ہیں سارتر نے نفی سے اثبات کی طرف قدم بڑھایا ہے۔ سارتر کا خیال ہے کہ آدمی اکیلا ہے جسے اس زمین پر بغیر کسی سہارے کے ان گنت ذمہ داریوں کے ساتھ تنہا پھینک دیا گیا ہے۔ ایسے میں اس کا مقصد اس کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے جو وہ خود اپنے وجود میں پیدا کر لے اور وہی اس کا مقدر بنتا ہے جو وہ اس زمین پر اپنے عمل سے خود بناتا ہے۔ انسان آزاد رہنے کے لیے مجبور بنا دیا گیا ہے۔ اس کی جستجو یہ ہوتی ہے کہ وہ ان ذمہ داریوں سے جو آزادی کے ساتھ وابستہ ہیں اپنا دامن بچائے۔ وہ ہر قسم کی بے کار سرگرمیوں میں لگا رہتا ہے تاکہ وہ مصروف رہے اور اسے اس کائنات میں تنہائی کا احساس نہ ہونے پائے۔ سارتر کا خیال ہے کہ انہی حقائق سے آگاہی حاصل کر کے وہ خود فریبی سے بچ سکتا

ہے۔ اس طرح اگر انسان اس اذیت ناک آگاہی اور ذمہ داری کا شعور حاصل کرکے تنہائی کا مقابلہ کرنے کا حوصلہ پیدا کرلے تو وہ نہ صرف اس اذیت ناک آگاہی کے غار سے باہر نکل آئے گا بلکہ اس میں خود اقراری بھی پیدا ہو جائے گی۔

پہلی جنگ عظیم کے بعد مغربی دنیا میں یہ خیال پیدا ہو چلا تھا کہ اب ہمارا دور سائنس کی متنوع ترقی کے ساتھ آہستہ آہستہ 'دائمی تصور' کو حاصل کرنے کی طرف بڑھ رہا ہے۔ یہ اس نسل کی نہ صرف خام خیالی تھی بلکہ ایسی سطحی رجائیت تھی جس سے سارا معاشرہ گمراہ ہو کر یہ بھول چکا تھا کہ دراصل جو کچھ ہو رہا ہے وہ ایک جنگ کے بعد دوسری جنگ کی تیاری ہے۔ دوسری جنگ نے اس نسل کو، جو پہلی جنگ کے زمانہ میں دس بارہ برس کی تھی، اس امر کا یقین دلایا کہ دراصل اس کو صرف بیوقوف بنایا جاتا رہا ہے اور اسے پچھلی نسل نے اپنے تصورات کی لغویت کی وجہ سے تشدد، تصادم اور تضاد کا شکار بنا دیا ہے۔ یہ سوچ کر اس نسل کا ردِّ عمل منفی ہوا اور اسے مروجہ اخلاقی قدروں کو بدلنے کا خیال پیدا ہوا۔ فلسفۂ وجودیت اسی ردِّ عمل کا منطقی نتیجہ ہے۔

وجودیت نے انسانیت کو پرانے عقائد اور مانوس آسودگیوں سے ضرور محروم کر دیا لیکن ساتھ ساتھ اسے نئی امید اور نیا تحفظ بھی دیا۔ اس نے انسان کو بے سمت اور بے مقصد ترقی کے فریب سے نکالا اور کہا کہ آدمی خود اپنے مقدر کا ذمہ دار ہے اور اسے چاہئے کہ وہ بے معنی تاریخ اور اندھی تقدیر کے خیال کو دل سے نکال دے نام نہاد 'خارجیت' بذاتِ خود وجود نہیں رکھتی بلکہ یہ تو بزدلی اور فریب کا دوسرا نام ہے۔ انسان تو آزاد ہے اور اسے اپنی آزادی کو قبول کرنا چاہیئے۔ وجودیت نے خدا سے نجات حاصل کرکے نقصان بھی اٹھایا ہے اور آزادی اور جرأت بھی حاصل کی ہے۔ یہ ایک ایسی تخلیقی جرأت ہے جس میں یاس و تشویش کا اظہار بھی ہو جاتا ہے اور یہ بات بھی باقی رہتی ہے کہ اس سے چھٹکارا پانے کا کوئی راستہ نہیں ہے۔

انہی خیالات کا اظہار سارتر نے اپنے ڈرامے 'ان کیمرہ' میں بڑی خوب صورتی سے کیا ہے۔ جس میں دوزخ کے ایک کمرہ میں جو کسی معمولی ہوٹل کا ایک کمرہ نظر آتا ہے، دو مرد اور ایک عورت آپس میں بات چیت کرتے ہوئے دکھلائے گئے ہیں۔ یہ اسی کمرہ میں ہر وقت ہر لحہ ایک دوسرے کے ساتھ رہتے ہیں۔ ان کی ہمہ وقت موجودگی ایک دوسرے کے لیے عذاب بن جاتی ہے لیکن اس سے نجات پانے کا کوئی راستہ نہیں ہے۔ یہی ان کی سزا ہے۔ یہی جذبہ ایلیٹ کی نظم ویسٹ لینڈ میں ملتا ہے جس میں اس نے تہذیب کے انتشار و بحران اعتقاد کے فقدان اور جدید شعور کے اضطراب و کرب کو پیش کر کے زندگی کی بے معنویت کو پیش کیا ہے۔ اسی لیے سارتر 'مستقل انقلاب' کا ذکر بار بار کرتا ہے جس کے ذریعہ زندگی کی بے معنویت میں معنی پیدا ہوتے ہیں۔ امکانات سامنے آتے ہیں اور انسان ہستی کے شعور سے اپنے کرب کو دور کر کے اندھی گلیوں میں بھی راستہ تلاش کر لیتا ہے۔

سارتر کا خیال ہے کہ انقلاب اس وقت آتا ہے جب سماجی اداروں میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ نظام املاک میں گہری تبدیلیوں کی طرف بھی انسان کا ذہن جانے لگے۔ اسی لیے وہ شخص انقلابی کہلاتا ہے جس کے تمام افعال ارادی طور پر ایسے انقلاب کی تیاری کرتے ہوں۔ مظلومیت اور محکومیت اس کی سماجی زندگی کا بنیادی جز ہوتے ہیں۔ وہ مظلوم بھی ہوتا ہے اور مزدور بھی۔ وہ ظلم بھی سہتا ہے اور محنت و جفاکشی بھی کرتا ہے۔ مظلومیت اور ضرورت کی اشیاء پیدا کرنا اس کے کردار کا خاصہ ہوتا ہے۔ حکمران طبقہ اس نظام کو برقرار رکھنا چاہتا ہے اور انقلابی اسے بدلنا چاہتا ہے۔ اس کو توڑ کر آگے بڑھ جانا چاہتا ہے۔ وہ مساوات کا درس دیتا ہے ــــ سارتر کا خیال ہے کہ حالات کی تبدیلی کا انتظار کرنا چاہیے۔ لیکن اب یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ جدوجہد

کس لیے کی جاتی ہے؟ کیا یہ جدوجہد نئی قدروں کے لیے ہوتی ہے؟ اس کا جواب اثبات میں ضرور ہے۔ لیکن یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ اگر ہم خود کو کسی بھی قدر کا پابند بنا لیں تو ہم اپنا ایثار کھو بیٹھیں گے اور مُستقل انقلاب کا تصوّر گنوا دیں گے۔ انقلاب کا فلسفہ تو یہ ہے کہ ہر بلندی کے بعد دوسری بلندی کی تلاش جاری رہے۔

انسان کو اپنی مظلومیت کی وجہ سے اپنی آزادی کا احساس ہوتا ہے۔ اس لیے ایسا فلسفہ جو مظلومیت سے انکار کرے انقلابی نہیں ہو سکتا۔ انقلابی فلسفہ وہ ہے جو انسان کی مجبوری اور آزادی دونوں کی توجیہہ کر سکے۔ انسان بیک وقت انسان بھی ہے اور ایک شے بھی۔ وہ فطرت کے چنگل میں اسیر بھی ہے اور اس سے رہا بھی ہونا چاہتا ہے۔ ہمیں ایسے فلسفے کی ضرورت ہے جو انسان اور کائنات، انسان اور انسان کے تعلق کو ایک نئے نقطۂ نظر سے دیکھ سکے اور وہ نقطۂ نظر یہ ہے کہ انسان نہ کُلّی طور پر مجبور ہے اور نہ کُلّی طور پر مختار۔ لیکن مجبوری کے باوجود اس کو یہ اختیار حاصل ہے کہ وہ ہر اس حالت کو بدل دے جس میں وہ اس وقت مبتلا ہے۔ گویا انسان میں یہ اہلیت ہے کہ وہ اپنے موجودہ مقام سے باوجود اپنی مجبوری کے بلند ہو سکتا ہے۔ اسی لیے سارتر کو کمیونسٹوں پر یہ اعتراض ہے کہ ایک طرف تو وہ جبر کے مادی فلسفہ کو فرسودہ سمجھتے ہیں اور دوسری طرف انھیں یہ خوف بھی ہے کہ اگر کسی نئے تخیل کو رائج کرنے کی کوشش کی گئی تو پارٹی میں تفرقہ پڑ جائے گا۔ اور اس کی دلیل وہ یہ دیتے ہیں کہ ہمیں نئے طریقے کی کیا ضرورت ہے جب کہ جبر کا پرانا طریقہ اب تک ہر جگہ کامیاب رہا ہے۔ لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو دو طاقتوں کا یہ موجودہ تصادم دراصل نظریاتی نہیں ہے بلکہ خالصتاً سیاسی و اقتصادی ہے۔

اب ذرا سوچئے کہ غلط لیکن کامیاب نظریات کے تحت جو انسان پیدا ہوں گے وہ کس قسم کے ہوں گے اور ان کا انجام کیا ہوگا؟ دیکھنے کی بات اب صرف یہ رہ جاتی ہے کہ اگر مادی فلسفہ انقلابی کے جذبۂ ایثار ہی کو ختم کر دے تو پھر انقلاب کا کیا حشر ہوگا اور ہم وہ مستقل انقلاب کہاں سے لائیں گے جس کے بغیر انقلاب بے معنی ہے؟

(۱۹۵۹ء)

بورس پیسٹرنک بحیثیت شاعر

تخلیقی ادب کا یہ بنیادی سوال رہا ہے کہ کیا شاعری کا تصور زمانے کے ساتھ بدلتا رہتا ہے؟ کیا اب شاعری وہ کام کرسکتی ہے جو گزشتہ کئی سو سال میں وہ انجام نہیں دے سکی ہے؟ ان باتوں کا جواب دراصل جدید زمانے کے سیاسی سماجی اور معاشی حالات کو سامنے رکھ کر دیا جاسکتا ہے۔ اس سے پہلے سیاست اور معاشیات سے ادب اس درجہ کبھی وابستہ نہیں ہوا تھا جتنا آج ہے۔ اس دور میں بظاہر ادب کو بڑی اہمیت دی جاتی ہے اور اسے کسی ملک اور قوم کے تہذیبی اظہار کا ایک مکمل ذریعہ تصور کیا جاتا ہے لیکن اگر اس اظہار کے سارے وسیلوں پر نظر ڈالی جائے تو پتہ چلتا ہے کہ برسر اقتدار طبقہ ادب سے دراصل اپنے سیاسی مقاصد کو آگے بڑھانے کا کام لے رہا ہے۔ وہ ادیب مطعون ہیں جو اس کام میں روڑے اٹکاتے ہیں۔ اور وہ سرچڑھے ہیں جو اس مقصد کو آگے بڑھانے میں ہاتھ بٹاتے ہیں۔ اظہار اور فکر کی وہ آزادی جو ادب کی بنیادی شرط اور ذہن انسانی کے ارتقاء کے لیے ازبس ضروری ہے روز بروز کم سے کم تر ہوتی جاتی ہے اور یہ وہ طاعون ہے جو جلد ساری تخلیقی سرگرمیوں کو اپنی لپیٹ میں لے کر ادب کو ہفتہ وار اخبار کے معیار پہ لے آئے گا۔

ایسے ملکوں میں جن کا آدرش جمہوریت ہے یہ باتیں ذرا دوسرے انداز کی ہیں لیکن ایسے ملکوں میں جہاں جمہوریت کے بجائے 'اجتماعیت' کا زور زیادہ ہے، جہاں فرد اپنی انفرادیت کو 'اجتماعیت' میں ضم کرکے اپنی وحدت سے سبکدوش

ہو رہا ہے۔ وہاں یہ بات ذرا کھل کر سامنے آتی ہے اور ایک نئے آدرش کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ ایسے معاشرہ میں ادیبوں کو بھی کسانوں، مزدوروں اور سائنس دانوں کی طرح حصول مقاصد کا آلۂ کار سمجھا جاتا ہے جن کا براہِ راست کام یہ ہے کہ وہ اپنے طور پر وہ کام انجام دیں جو کھیت کھلیانوں میں کسان، فیکٹریوں ملوں میں مزدور، تجربہ گاہوں اور رصد گاہوں میں سائنس داں انجام دیتے ہیں۔ ایسا نہ کرنے کی صورت میں ادیب کو نہ تو زندہ رہنے کا حق حاصل ہے اور نہ اس معاشرہ میں 'آزادی' کے ساتھ زندگی بسر کرنے کا۔ اس طرح ادیب سماجی افادیت اور معاشرتی فلاح و بہبود کی زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے۔ اس سے بھی ویسے ہی مفید کاموں کی آس لگائی جاتی ہے جیسے اس انجینئر سے جو ہوائی جہاز بنانے کی مشین بناتا ہے یا اس ڈاکٹر سے جو نزلہ زکام کا علاج دو گولیوں سے کر دیتا ہے۔ فرد اور نظریاتی اجتماعیت کی یہی وہ جنگ ہے جو سوویٹ روس میں جاری ہے۔

آپ کو یاد ہوگا اور یاد نہ ہونے کی کوئی بات نہیں ہے کہ ہمارے ہاں ایک زمانہ تھا جب امیر امراء اور نواب رؤسا کے دربار ہوتے تھے۔ شعراء اپنی معاش انہی درباروں سے وابستہ ہو کر حاصل کرتے تھے اور ان کی ساری صلاحیت اس پر صرف ہوتی تھی کہ کس طرح نواب کو خوش کر کے 'قربت شاہی' حاصل کی جائے۔ نواب یا امیر کی قربت کا احساس 'بالواسطہ احتساب' ہونے کے باوجود ایک ایسا احتساب تھا جو فن کار کی انفرادیت و ذہانت پر پہرے بٹھا کر اس کی فکر کی نشو و نما اور پرواز کو روک دیتا تھا۔ لیکن ہمارے ترقی یافتہ مہذب دور میں اب فن کار سے براہِ راست یہ تقاضا کیا جاتا ہے کہ وہ مخصوص نقطۂ نظر سے سوچے اور مخصوص موضوعات پر لکھے تاکہ اس طرح وہ براہِ راست قومی تعمیر میں حصہ لے سکے۔ اس احتساب نے اکثر دوسرے اور تیسرے درجہ کے 'فن کاروں' کو سر پر بٹھا دیا ہے اور بہت سوں کو جن میں نہ تو قصیدہ گوئی کی

صلاحیت ہے اور نہ ہفتہ وار رسالوں کا ادب 'لکھنے' کی یا تو خاموش کر دیا ہے یا ان کے تخلیقی محرکات کو کند کر دیا ہے، پریس پبلشنگ ہاؤس، رسالے، اخبار سب یا تو خود حکومت کے ہیں یا پھر حکومت کی سرپرستی انہیں حاصل ہے۔ اب ایسے میں فن کار کے سامنے صرف دو راستے رہ جاتے ہیں۔ یا تو وہ خاموش ہو جائے یا پھر ان کے بتائے ہوئے راستے پر چلنے لگے۔

بورس پیسٹرنک فن کاروں کی اس جماعت سے تعلق رکھتا ہے جو یہ سمجھتے ہیں کہ فن کار کا کام تو صرف اتنا ہے کہ وہ دنیا کو اپنے فن کے آئینے میں دیکھے اور آنے والے زمانے کے احساسات و رجحانات کا خاکہ اپنے تخیل کے ذریعہ پیش کر دے انسانی احساسات کا تجربہ کرے اور اپنی ذات کے تعلق سے پیدا ہونے والے احساسات کو پوری شدت کے ساتھ ظاہر کر دے۔ فن کار نہ تو بورژوا ہوتا ہے نہ کمیونسٹ۔ نہ وہ جمہوریت پسند ہوتا ہے نہ غیر جانب دار۔ نہ وہ مسلمان ہوتا ہے نہ ہندو۔ وہ تو بنیادی طور پر ایک فن کار ہوتا ہے جس کے اپنے احساسات اور تجربے اس کی دنیا ہوتے ہیں اور انسانیت اس کا دین و ایمان۔ وہ معاشرہ کا ایک حصہ بھی ہوتا ہے اور اس سے الگ بھی۔ وہ اسے دیکھتا بھی ہے اور اس سے بھاگتا بھی ہے۔ وہ تخلیق کے وقت نہ افادیت کا تصور رکھتا ہے اور نہ غیر افادیت کا۔ وہ تو بنیادی طور پر اس بات کا خواہش مند ہوتا ہے کہ جو کچھ اس نے دیکھا اور سوچا ہے، جو کچھ اس نے محسوس کیا ہے یا جس چیز کا اسے تجربہ ہوا ہے وہ احساس، فکر یا تجربہ اس کی ذات سے کیا تعلق رکھتا ہے؟ اس میں کتنا خلوص اور کتنی سچائی ہے اور آیا وہ اس کا اظہار بھی مکمل طور پر کر سکا ہے یا نہیں؟ اس کی حب الوطنی، اس کی قومیت، اس کے اپنے لوگوں کے عقائد، ان کی عملی سرگرمیاں اور اس قسم کی دوسری چیزیں تو خیر سے بعد کی باتیں ہیں۔ کیا معلو

جس چیز کو آپ فی الحال اپنے عقائد اور فلاح و بہبود کے لیے مضر سمجھ رہے ہوں، یہ ممکن ہے کل وہی صحیح نکلیں اور سچی ثابت ہوں اور سارا معاشرہ اور ساری قوم غلطی کر رہی ہو۔ اسی لیے ایک اچھے معاشرہ میں ادیب کو ذہنی آزادی دی جاتی ہے۔ اس کی بات کو سنا جاتا ہے اور دوسروں تک پہنچنے کی اجازت دی جاتی ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ آپ اس کی مخالفت کریں اور اسے اپنے طور پر رد کر دیں۔

یہاں تک میں لکھ چکا تو مجھے خیال آیا کہ جملۂ معترضہ ذرا طویل ہو گیا ہے لیکن ساتھ ساتھ یہ خیال بھی آیا کہ بورس پیسٹرنک پر کچھ لکھنے کے لیے ان باتوں کا اعادہ کرنا ضروری ہے۔ ان باتوں کا اطلاق اس دور میں ہر معاشرہ پر ہو سکتا ہے — یہ معاشرہ خواہ ہمارا ہو یا سوویٹ روس کا۔ ادیب کا بنیادی حق اور تخلیق کے بنیادی محرکات اگر ادیب کے اپنے قبضے میں رہیں تو بے کیفی کا جن خود شیشے میں اتر جائے اور ادیب پھر سے اپنے کاموں میں لگ جائے۔

انقلاب سے پہلے روسی شاعری مغربی شاعری کی روایت کا ایک حصہ تھی۔ جب اکتوبر کا انقلاب آیا اور زار روس کی حکومت کا خاتمہ ہوا تو اس کے فوراً بعد روسی شاعری سے اشاریت پسندی کا زور گھٹنے لگا اور رفتہ رفتہ اس کی جگہ استقبال پسندوں نے لینی شروع کر دی۔ انقلاب کا نیا نیا جوش — شاعر اور ادیب بھی اسی ہنگامے کا ایک حصہ بن گئے۔ استقبال پسندوں نے دعویٰ کیا کہ ان کی شاعری حقیقی انقلابی شاعری ہے۔ لیکن رفتہ رفتہ یہ لوگ سیاسی شاعری کی طرف چلے گئے۔ اسی زمانے میں اور بہت سی تحریکوں کا سکہ ادب میں چل رہا تھا "Acmeists" اس بات پر زور دے رہے تھے کہ شاعری کے ذریعے زبان کو مانجھا جائے اور تکنیک اور ہیئت کے ذریعہ اچھی شاعری کی جا سکتی

ہے۔ ایمجسٹ کا کہنا تھا کہ اچھی شاعری صرف و محض شعری تصاویر کے ذریعے کی جاسکتی ہے۔ انھوں نے بھی اس بات میں اس درجہ غلو برتا کہ 'ذریعہ' کو 'منزل' بنادیا۔ ان مختلف النوع تحریکوں کے زمانے میں ضرورت اس امر کی تھی کہ ایک شاعر ایسا اُٹھے جو ان سب مختلف دھاگوں کو ملا کر جوڑ دے۔ ایذرا پاؤنڈ وقت کی اسی ضرورت کو پورا کرتا ہے۔ وہ نہ تو صرف اشاریت پسندوں کے تصوّف کا قائل ہے اور نہ محض تیکنیک کا۔ وہ نہ صرف ایمجری کو شعر کا ذریعۂ اظہار سمجھتا ہے اور نہ صرف ماضی کی روایت سے اس کا ناطہ جوڑنے کو شاعری تصوّر کرتا ہے۔ لیکن اگر دیکھا جائے تو یہ سب خصوصیات ایک نئے رنگ و آہنگ کے ساتھ اس کے ہاں ملی جلی نظر آتی ہیں۔

شعر کا ذوق ایک ایسی چیز ہے جو وجدان سے تعلق رکھنے کے ساتھ مطالعے ماحول اور بیرونی اثرات سے بھی متاثر ہوتا ہے۔ اپنی زبان کی شاعری کو اس ذوق اور وجدان کے ذریعہ سمجھنا اور سراہنا نسبتاً آسان کام ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ لفظوں کے معانی اور مفاہیم' ان کی ترتیب' خیال کے تیور اور اظہار کا لہجہ ساتھ ساتھ لفظوں کے تہذیبی رشتے ایسی چیزیں ہیں جو پڑھنے والوں کو مجموعی طور پر اپنے گھیرے میں لے لیتی ہیں اور وہ اس پر اپنی پسند و ناپسند کی مہر ثبت کر دیتا ہے۔ لیکن کسی دوسری زبان کی شاعری کا مطالعہ کرتے وقت آپ اس کے خیال کو پسند کر سکتے ہیں اور اس کی تشبیہ کو سراہ سکتے ہیں لیکن اس کا لہجہ اور اس کے داخلی تیور کو آپ اس طور پر سمجھ سکتے ہیں نہ سراہ سکتے ہیں جس طرح اپنی زبان کی شاعری کو سمجھا اور سراہا جاسکتا ہے۔ معمولی معمولی لفظوں میں کیا جادو بھرا ہے اس کی سمجھ صرف اہلِ زبان ہی کو ہو سکتی ہے۔ باہر والے تو اس کا مطلب و مفہوم سمجھ سکتے ہیں' اس کی ہیئت کو دیکھ سکتے ہیں لیکن وہ

داخلی رشتے، اندر کے تیور، سادگی میں تیرو نشتر کی کاٹ، زبان کا تہذیبی مزاج اور شاعری میں اس کا اظہار اس وقت تک سمجھ میں نہیں آسکتا جب تک اس زبان میں محسوس کرنے کی صلاحیت پیدا نہ کی جا سکے۔ اور کسی زبان میں محسوس کرنے کی صلاحیت پیدا کرنا کوئی ہنسی کھیل نہیں ہے۔ اسی لیے زبان کی تفہیم کے لیے اس زبان کے کلچر اور اندازِ گفتار کی رچاوٹ، لفظوں اور مرکبات کے لہجوں کی پرکھ، اور اس کے تیوروں کی پہچان بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ میں نے بورس پیسٹرنک کی شاعری کو اس زمانے میں پڑھا تھا جب اشاریت پسندوں کے مطالعے کا بھوت مجھ پر سوار تھا۔ اور یہ بات کوئی آٹھ دس سال اُدھر کی ہے۔ اس وقت مجھے یاد ہے کہ اس کی شعری تصاویر، اندازِ نظر، تشبیہات، نئے پن لفظوں کو برتنے اور نئے معنے پہنانے کی صلاحیت، منظر کشی میں خارجی رشتوں سے زیادہ داخلی رشتوں کے بیان اور عشقیہ شاعری میں اس کے ذاتی رویے نے مجھے بہت متاثر کیا تھا۔ مجھے یاد ہے کہ مجھے اس کی شاعری کی فضا میں رنگ کی فضا کا احساس ہوا تھا۔ مجھے یہ بھی احساس ہوا تھا کہ بورس پیسٹرنک کے ہاں ذہنی کیفیات اور ان کیفیات کی بدلتی لہروں کے اظہار میں وہی طریقۂ کار ہے جو مغربی اشاریت پسندوں کے ہاں نظر آتا ہے۔ باآوازِ بلند پڑھنے سے اس کی شاعری میں لفظوں کی جھنکار کا احساس بھی مجھے ہوا تھا۔ (میں یہ بات تسلیم کرتا چلوں کہ کسی دوسری زبان کی شاعری کو باآوازِ بلند پڑھے بغیر میں اس وقت تک نہیں سمجھ سکتا جب تک آنکھیں کاغذ کو دیکھ رہی ہوں اور کان آواز کو نہ سن رہے ہوں)۔ مجھے پیسٹرنک کے ہاں یہ بھی احساس ہوا تھا کہ وہ دو متضاد چیزوں میں احساس اور اندازِ نظر کا ایک ایسا رشتہ پیدا کر دیتا ہے کہ ان میں باہم ایک ربط اور ایک آہنگ نظر آنے لگتا ہے۔ اپنے احساس کے پورے اظہار کے لیے وہ ان رشتوں میں ایک ایسا جادو

بھر دیتا ہے جسے محسوس تو کیا جا سکتا ہے لیکن جس کا ترجمہ مشکل ہے۔ معلوم نہیں روسی زبان میں یہ بات اس نے کیسے ادا کی ہوگی لیکن انگریزی میں، جس کے ذریعے میں نے پیسٹرنک کو پڑھا ہے (اور ظاہر ہے کہ ترجمہ میں شاعری اپنی اصلیت مزاج اور لہجے کا بڑا حصّہ گنوا دیتی ہے) یہ دو مصرعے یوں نظر آتے ہیں۔

[The mind is Stifled. The
Horizon is like thoughts, the colour of tobacco.

کہر آلود رات کو دیکھ کر وہ یوں محسوس کرتا ہے۔

Like a blind Puppy Lapping its milk.

یا شبنم کو دیکھ کر وہ کہتا ہے۔

Runs Shivering like a hedgehog

یہ مثالیں جو میں نے آپ کے سامنے پیش کی ہیں ان میں احساس کو ایک متضاد چیز سے مشابہہ کر کے اس میں ربط کا ایک ایسا رشتہ پیدا کر دیا ہے کہ اس جذبے یا احساس کی تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے۔ اسی چیز کو اکثر لوگ ابہام کا نام دیتے ہیں۔ ابہام کی وہ قسم تو خالص فریب کاری ہے جس میں جذبہ، احساس یا خیال خود شاعر کے سامنے واضح نہیں ہوتا لیکن اگر ابہام طرزِ ادا یا اظہار کی وجہ سے پیدا ہوا ہے تو یہ ابہام ایک ایسی چیز ہے جو ہر بڑی شاعری میں نظر آتا ہے۔ اس سے معنی و مفہوم کی وہ تہ داری پیدا ہو جاتی ہے جو ہومر، ورجل، شکسپیئر، سعدی، حافظ اور میر و غالب کے اشعار کو ہر عہد زمانے کے شعور کے ساتھ ہم آہنگ کر کے نئی زندگی نئی توانائی اور نیا مفہوم عطا کرتی ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، رلکے، لورکا، ملارمے، ورلین، والیری، لارنس کے ہاں بھی ابہام کا یہی طریقہ کار ہے۔ پیسٹرنک کی نظموں کو جب تک با آوازِ بلند

دو تین بار نہ پڑھا جائے ان کا داخلی حسن لفظوں میں فکر و احساس کا ربط اور شاعری کے عمل و تاثر سے شعری تصاویر کا تعلق واضح نہیں ہوتا۔ یہ ابہام اس کے ہاں شعری تصاویر سے پیدا ہوتا ہے جو ماضی کی دل فریب یادوں موسیقی کی دھنوں، مصوری کے مختلف Patterns حقیقی دنیا اور گرد و پیش کے ماحول کے ساتھ مل کر پیدا ہوتی ہیں۔ اس کی شاعری میں یہی شعری تصاویر ایک نیا جادو جگاکر اور ریئیلیٹی پیدا کر دیتی ہیں۔ ایذرا پاؤنڈ نے کہا تھا کہ اگر آدمی موٹی موٹی کتابیں نہ بھی لکھے اور صرف ایک شعری تصویر ہی تخلیق کر جائے تو بس کافی ہے۔ اس سلسلے میں دو چار مثالیں اور دیکھئے ؎

'Night, like a bare footed Pilgrim Woman

یا

Spring that Corited, hušky milk maid'.

یا

The Street lamps are just like butterflies of gas.

یہ تو میں نے دو ایک مثالیں اپنی بات کی وضاحت کے لیے دیدی ہیں ویسے اس کی بہت سی نظمیں کسی تصوّر یا احساس کی پوری تصویر پیش کرتی ہیں جن کا یہاں حوالہ دینا اور وہ بھی انگریزی میں شاید آپ پسند نہ کریں۔ "ڈاکٹر ژواگو" کے آخری باب کی نظمیں بھی اس خصوصیت کی حامل ہیں۔ یہ چیز اس کی شاعری کا نقطۂ آغاز بھی ہے اور ذریعۂ اظہار بھی اسی لیے اس کی ذات اور اس کا مزاج اس کی شاعری میں ہر جگہ جھلکتا نظر آتا ہے۔ وہ ان شعری تصاویر کے ذریعے اپنی ذات اور اپنے احساس کو پُر فریب نہیں بناتا بلکہ اس سے اپنے اظہار کو جامع اور سہل بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ شاعر کے ذہن میں سامع کا تصوّر ہر دم موجود

رہتا ہے۔ اگر شاعر صرف اپنے یا اپنے محبوب کے لیے ہی لکھتا تو رابرٹ براؤننگ کی وہ نظمیں جو مسز براؤننگ کے لیے لکھی گئی تھیں بعد میں پڑھنے کے قابل نہ رہتیں لیکن ہم آج بھی ان نظموں کو اسی دلچسپی سے پڑھتے ہیں۔

پیسٹرنک کی شاعری کا مطالعہ کرتے وقت ایک احساس مجھے یہ بھی ہوا تھا کہ وہ چیزوں کے بجائے ان کے رشتوں اور تاثرات کا بیان کرتا ہے اور اسی وجہ سے اس کی شعری تصاویر اس کے معنی کو وسیع تر کر دیتی ہیں اور پیسٹرنک کی ذات اور اس کا اندازِ نظر ہر ہر مصرعے میں نظر آتا ہے۔ 'نیچر' کے بیان میں وہ منظر کشی نہیں کرتا بلکہ وہ اس میں بھی اپنی ذات اور اپنے احساس کا جلوہ دیکھتا ہے اور اس طرح منظر، منظر نہیں رہتا بلکہ اس کے احساس یا تجربہ کا ایک حصہ بن جاتا ہے یہی اندازِ نظر اس کی عشقیہ شاعری میں بھی نظر آتا ہے۔ ہمارے ہاں میر اور مومن ایسے شاعر ہیں جو عشق میں معاملے کے ساتھ پوری کائنات کو سمیٹ لیتے ہیں۔ دشنام یار طبع حزیں پہ اس لیے گراں نہیں گزرتی کہ شاعر کی توجہ دشنام سے ہٹ کر نزاکت آواز پر چلی جاتی ہے یا پھر اس میں اسے شعلہ سا لپکتا محسوس ہونے لگتا ہے پیسٹرنک جب محبوب کا بوسہ لیتا ہے (اور یہ کوئی غیر معمولی بات نہیں ہے) تو اسے اس بوسے میں بنفشہ کے ذائقہ کا احساس ہوتا ہے۔ اس کا لباس اسے برف کے اس قطرہ کی طرح نظر آتا ہے جو اپریل کو مبارک باد دے رہا ہے۔ موسم بہار اسے یوں معلوم ہوتا ہے جیسے محبوب نے اس کی زندگی کی کتاب الماری سے اتاری ہے اور اس کی گرد جھاڑ دی ہے یا انڈیس اس کے بوسوں سے پگھل بہتی ہے اور اسے ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے علی الصبح کوئی ڈھلوان — جہاں ستارے خاک میں گر پڑے ہیں۔ اس کے ہاں وہ شاعری بھی جہاں سماج اور انقلاب کے تصورات براہ راست ظاہر ہوتے ہیں اسی رشتے سے ہم آہنگ ہے۔

In all the world no suffering are such that

they will not ,oe cured by snow.

یہ تھیں وہ چیزیں جن سے میں پیسٹرنک کی شاعری کا مطالعہ کرتے وقت خاص طور پر متاثر ہوا تھا ـــــ اس کا آخری مجموعہ کلام ۳۲ء میں شائع ہوا تھا اور اس کے بعد یا تو وہ ترجمے کے کام میں لگا رہا یا پھر خاموش رہا۔ ۳۲ء کے بعد سے روس میں سماجی حقیقت پسندی کا دور دورہ ہوا اور اس کے بعد سے لطافت احساس روز بروز ادب سے غائب ہونے لگی۔ پائپ لائن، فیکٹری، ال معدنیات اور قومی حوصلوں کو بلند رکھنے کے لیے ادب کو استعمال کیا گیا اور وہ فن کار جو تخلیق کار ہوتا ہے اور تخیل کے زور سے آئندہ زمانے کے احساسات اور خیالات کا خاکہ مرتب کرتا ہے ایک ایسا سوئچ بن کر رہ گیا جس کے دباتے ہی مشین چل پڑتی ہے اور کپڑا بُنا جانے لگتا ہے۔ دوا کی گولیاں بننے لگتی ہیں یا پھر کارتوس نکلنے لگتے ہیں ـــ لیکن ایسے میں ادب اس اخبار کا صفحہ بن کر رہ جاتا ہے جسے آپ پڑھ کر دوسرے ہی دن صبح کو آگ سلگا لیتے ہیں۔

(۱۹۵۹ء)

maablib.org

کوائف

نام : جمیل جالبی

تعلیم : ایم۔ اے۔ ایل۔ ایل بی، پی ایچ ڈی، ڈی لٹ

منصب : صدر نشین، مقتدرہ قومی زبان

کتابیں :

۱۔ جانورستان ۱۹۵۸

۲۔ ایلیٹ کے مضامین ۱۹۶۰

۳۔ پاکستانی کلچر ۱۹۶۵

۴۔ تنقید اور تجربہ ۱۹۶۷

۵۔ دیوانِ حسن شوقی ۱۹۷۲

۶۔ مثنوی کدم راؤ پدم راؤ ۱۹۷۳

۷۔ دیوانِ نصرتی ۱۹۷۳

۸۔ قدیم اردو کی لغت ۱۹۷۴

۹۔ ارسطو سے ایلیٹ تک ۱۹۷۵

۱۰۔ تاریخ ادبِ اردو ـ جلد اوّل ۱۹۷۵

۱۱۔ محمد تقی میر — ایک مطالعہ ۱۹۸۱

۱۲۔ حیرت ناک کہانیاں ۹۸۳

۱۳۔ تاریخ ادبِ اردو ـ جلد دوم (حصہ اوّل) ۱۹۸۳

۱۴۔ تاریخ ادبِ اردو ـ جلد دوم (حصہ دوم) ۹۸۳

۱۵۔ بزمِ خوش نفساں ۱۹۸۵

۱۶۔ ادب، کلچر اور مسائل ۱۹۸۶

۱۷۔ نئی تنقید ۱۹۸۶

۱۸۔ ن۔م راشد : ایک مطالعہ ۹۸۷

۱۹۔ پاکستان دی آئی ڈنٹیٹی آف کلچر ۱۹۸۴

Pakistan: The Idenity of Culture

۲۰۔ دی چینجنگ ورلڈ آف اسلام ۱۹۸۶

The Changing World of Islam

۲۱۔ کلیاتِ میراجی (مرتبہ) (زیرِ طبع) ۹۸۸